LA TABLE RONDE

AOUT 1952

SOMMAIRE

STÉPHANE MALLARMÉ :
Propos sur la poésie *(Lettres inédites)* 9

GRAHAM GREENE :
Enfer 1900 16

ROGER PEYREFITTE :
A travers la Sicile 26

ARNOLD DE KERCHOVE :
Musique 40

RAOUL GIRARDET :
Le fonctionnaire militaire 57

HENRI BOSCO :
Ariane 86

ANDRÉ DHOTEL :
La fille du général 91

LA RUBRIQUE DU MOIS

CLAUDE MAURIAC : « Jean Santeuil » 107

LES ESSAIS :

CLAUDE ELSEN : De la critique (II) 128

WALTER ORLANDO : Tout est permis 131

LES ROMANS :

JEAN-BERNARD RAIMOND : Voyageurs sans bagages. 135

FÉLICIEN MARCEAU : De quoi rit-on ?..... 138

CHRISTIAN MURCIAUX : D'*Alexis* à *Hadrien*..... 144

LES LETTRES ALLEMANDES :

MARCEL SCHNEIDER : L'Histoire vue à travers le reportage et la théologie..... 148

LES LETTRES AMÉRICAINES :

GILBERT SIGAUX : Le réel plus fort que l'art..... 152

LES LETTRES ANGLAISES :

ANDRÉ BAY : « Intelligent thrillers »..... 154

LES LETTRES IBÉRIQUES :

MICHEL DÉON : Espagne proche et lointaine..... 156

L'HISTOIRE :

PHILIPPE ARIÈS : Histoire du monothéisme..... 158

ÉRUDITION :

ALBERT-MARIE SCHMIDT : Préclassicisme..... 162

LE CINÉMA :

MICHEL BRASPART : Une formidable machine..... 164

LA MUSIQUE :

CLAUDE ROSTAND : « Les Indes galantes »..... 166

★

PROMENADES

JEAN ORIEUX : Les tribus galantes..... 170

★

ENQUÊTE SUR LE THÉATRE ET L'ÉTAT (fin)
par JACQUES TOURNIER..... 177

LETTRES INÉDITES DE MALLARMÉ

Sous le titre Propos sur la Poésie (1), *Henri Mondor a publié naguère un choix de textes de Stéphane Mallarmé qui constituait un véritable Art poétique. De la nouvelle édition qu'il prépare Henri Mondor a extrait ces textes inédits à l'intention des lecteurs de* la Table Ronde.

Tournon (août) 1864; à Henri Cazalis.

Henri, ta lettre est adorable. Je me sens beaucoup trop bête pour y répondre. Mon ami, je suis éteint absolument. Pense que j'ai un an de Tournon sur l'esprit. Ne m'en veuille donc pas de mon silence. Demain je fuirai l'Ardèche. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie : art, dèche...

Tu vois, je suis misérable, je fais des calembours. Plains-moi.

Je suis heureux, ravi, de voir passer cette chevelure blonde dans ton ciel sans comète depuis longtemps. Au fond, vois-tu, *tous les baisers se valent.* Nous avons beaucoup à nous dire. Mais, d'ici là, respire ta jolie fleur.

Tu t'étonnes ! mais je ne reste qu'un jour auprès de Soulary, qui vaut bien l'Arc de Triomphe, et avec Glatigny devant qui s'humilie la colonne Vendôme. Puis il faut voir ma mère et mes sœurs, que j'aime, ma grand'mère qui m'aime, mon ami Lefébure qui languit, aux environs de Sens, après le jour où je viendrai. Ce serait le rendre malheureux que de l'oublier...

... Je dis donc que je vous verrai vers le 10 en allant à Versailles et qu'à mon retour de cette petite ville lointaine j'aurai trois semaines à vous donner à Paris, jours et nuits. Vous serez bientôt las, allez...

(1) Éd. du Rocher.

★

Tournon, mardi matin (1866); à Catulle Mendès.

Vous avez maintenant mon treizain de poèmes, et vous me pardonnez mon retard, n'est-ce pas? Ce serait cruel à vous de ne pas le faire, car toutes ces veillées de la semaine et les nuits des deux derniers jours ont été consacrées à rendre ces vers présentables. Vous savez combien je tiens à la justesse de l'impression, et que, par conséquent, le changement d'un mot entraîne un remaniement. Or ne me fallait-il pas un jour par poème? J'ai mis moins que cela. Songez donc! pour évoquer les étés, les automnes, les minutes, et pour rester dans la manière de ces époques, en ne faisant que corriger ce qui, alors comme maintenant, eût été fautif. D'autant plus que, ces vers ayant surtout pour moi la valeur de souvenirs, je tenais à ce que tous gardassent leur date.

. . . . . .

J'ai quelques prières à vous faire. Prière qui se rapporte — je n'ose pas dire à l'impression, mais à l'imprimeur : Je voudrais un caractère *assez serré*, qui s'adaptât à la condensation du vers, mais *de l'air entre les vers, de l'espace*, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur condensation. J'ai numéroté les poèmes, est-ce utile? En tout cas, je voudrais, aussi, un grand blanc après chacun, un repos, car ils n'ont pas été composés pour se suivre ainsi, et, bien que, grâce à l'ordre qu'ils occupent, les premiers servent d'initiateurs aux derniers, je désirerais bien qu'on ne les lût pas d'une traite et comme cherchant une suite d'états de l'âme résultant les uns des autres, ce qui n'est pas, et gâterait le plaisir particulier de chacun. Leur ordre est bon, n'est-ce pas? à l'exception du *Mendiant* que j'ai rejeté à l'avant-dernière place, ne sachant où le caser. Que pensez-vous du titre? J'ai hésité entre *Angoisses* et *Atonies*, qui sont également justes, mais j'ai préféré le premier qui met mieux en lumière l'*Azur* et les vers dans la même note.

. . . . . .

Parlez-moi de vous, comme je vous parle de moi, c'est le seul moyen de se réunir un peu. Travaillez-vous?

Quant à moi, je suis toujours à l'ouverture d'*Hérodiade* que je ne reprendrai que dans huit jours, étant fatigué par la révision de mes poèmes. (Il est, en effet, si difficile de faire un vers quand on l'a dans l'âme ; qu'est-ce, lorsqu'il faut le faire longtemps après avoir oublié ce qui eût pu le faire naître? Je reviens à Hérodiade, je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais. Et puis, il faut dire que ce commencement qui m'attarde est le plus difficile de l'œuvre. J'en étais à une phrase de vingt-deux vers, tournant sur un seul verbe, et encore très effacé la seule fois qu'il se présente. Enfin, d'ici aux vacances, j'ai encore du temps ! Je me tais, parce que je n'aime pas en parler : ce sont des souffrances à ressentir chaque fois que j'ouvre la bouche à ce sujet.

Pourtant elle sortira, la Reine ! de toutes ces tristesses, mais quand? Je ne dois pas trop écouter le découragement de l'instant où je vous écris ces mots... parce que beaucoup de certitude s'y mêle...

★

A Villiers de l'Isle-Adam.

Ceci est pour vous, mon cher ami, quand vous aurez une minute pour le lire.

Besançon, mardi 24 septembre (1866), 36, rue de Poithune.

Mon bon Villiers,

Votre lettre m'a frappé de stupeur, car je *voulais* être oublié, me réservant de me souvenir seul pendant des heures que ne fréquentera peut-être pas même le Passé. Pour l'Avenir, du moins pour le plus voisin, mon âme est détruite. Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un néant unique le vide disséminé en sa porosité. J'avais, à la faveur d'une grande sensiblité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit — et vous serez terrifié d'apprendre

que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu). Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant de Nuits insomniées. Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres, à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu, « *Beauté* », l'autre personnel, les « *Allégories somptueuses du Néant* » mais (dérision et torture de Tantale) l'impuissance de les écrire — d'ici à bien longtemps, si mon cadavre doit ressusciter. Elle est manifestée par un épuisement nerveux dernier, une douleur mauvaise et finie au cerveau qui ne me permettent souvent pas de comprendre la banale conversation d'un visiteur et font de cette simple lettre, tout inepte que je m'efforce de la tracer, un labeur dangereux.

Vraiment, j'ai bien peur de *commencer* (quoique, certes, l'*Éternité* ait scintillé en moi et dévoré la notion survivante du Temps) par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini.

Pardonnez-moi donc mon silence, ancien sur votre envoi de *Morgane*, ce magnifique développement de *vous*, que j'ai relu vingt fois, et futur sur les richesses que m'apportera ce *Journal* en faveur de mes maux.

Et aimez-moi comme je vous aime.

Votre

S. MALLARMÉ.

Quand vous verrez Catulle qui a dû avoir aussi sa part d'insulte et de souffrance, si j'en crois ma sympathie, pressez-lui bien les mains — comme à tous ceux que nous aimons.

★

29 mai 1870. Avignon; à Henri Cazalis.

... J'ai été cette semaine absorbé par ma propre pensée au point que je devais me faire violence pour voir ma pauvre Marie, fort souffrante à côté de moi, et ce n'était que le soir. Alors je lui donnais ces quelques heures fraîches et reposées que je destinais à ton manuscrit.

J'ai été heureux pendant cette lecture. Ton *Allah* est beau. Il est ce qu'aurait dû être Dieu. Les choses viennent toujours trop tard.

Qui sait, cependant, si l'Orient ne se groupera pas autour d'un Dieu pareil? Je le croirais volontiers. En tout cas, tu le leur aurais fait avec leurs seules données.

Je compare le style extatique à de la musique : il y a une ronde et un enlacement vertigineux. Toutefois, — à tort, car ton sujet l'autorise, — je regrette sinon la période, la phrase qui manque un peu...

★

Dimanche, 8 décembre 1884. Paris, 89, rue de Rome ; à Paul Verlaine.

Bien entendu. Au fond il n'y a pas pour le poète autre chose à faire ; et son sort devient ironique par trop si, la centaine de lecteurs dont il peut je ne dis pas vivre ! il doit la fournir gratuitement de ce qui représente pour lui le pain ou les cigares. Il faudra même que cela passe à l'avenir, entre confrères, à l'état d'usage, qu'on sous-entend.

Je ne vous en veux jamais que d'une chose : c'est, quand vous êtes à Paris, votre éloignement constant de la rue de Rome.

Vous êtes le plus libre des deux, même en temps ordinaire ; et quant à moi, dont le collège est à présent situé à Passy, je suis vomi hors de la maison dans cette géhenne de près de 6 heures du matin à 6 heures du soir. Voilà pourquoi vous me pardonnerez de ne pas vous écrire *tout de suite* la lettre que *j'aurai en moi*, vous ayant lu dès demain ou après. (Je remets à des quinzaines le moindre bout de billet pressant.)

Je ne vois plus personne que, le mardi soir, de jeunes amis ; et vous savez si votre nom est prononcé là avec le même enthousiasme par eux que par moi !

Merci déjà de la bonne soirée que doivent émaner les pages de *Jadis et Naguère*. Aujourd'hui, cher ami

Ma main,

Stéphane MALLARMÉ.

10 novembre 1886. Paris; à Th. Duret.

... Le gros travail, qui est ma tapisserie de Pénélope, avance peu à cause de ma besogne du jour et de ma maladie des nuits. Je ne dors plus jamais. L'important est que j'atteigne à ma retraite qui peut avoir lieu dans deux ans : alors tout à la littérature !

★

24 mai 1887. Paris; à H. de Régnier.

Votre vers se fait très large et prend quelque chose du geste de qui donne sans compter : justement la profusion de traits précieux dans la passion ou la rêverie accusent chez vous un état imaginatif intense et je jouis d'une poésie aussi spacieuse et riche. Il n'est pas un de vos sonnets qui ne soit tout à fait un poème : c'est très beau.

★

17 janvier 1891. Paris; à Ernest Raynaud.

... Il y a là autre chose vraiment qu'un recueil de sonnets : un livre ; tant de qualité de rêverie riche ou vaporeuse et diaphane, avec quelques hauts appels, s'y dégage homogène, à côté d'une jolie malice de dessein qui évoque ce titre les cornes du faune. Le sonnet reste le refuge absolu de l'alexandrin, mais de quel doigté neuf et délicat, celui-ci, vous le marquez...

★

Décembre 1891. Paris; à Oscar Wilde.

J'achève le livre, un des seuls qui puissent émouvoir, vu que d'une rêverie essentielle et des parfums d'âme les plus étranges s'est fait son orage.

Redevenir poignant à travers l'inouï raffinement d'intellect, et humain, en une pareille perverse atmosphère de beauté, est un miracle que vous accomplissez et selon quel emploi de tous les arts de l'écrivain !...

★

2 juin 1893. Paris; à Catulle Mendès.

... J'aime surtout le nouveau mode d'expression donné à la ballade et à notre chanson, le rondel, ces formes désarchaïsées et déromantisées, vous les avez remises au point pour toujours. En cela voici un volume par lequel, moins la maîtrise, vous auriez pu débuter, tant il est jeune et dans le sens du perpétuel.

★

11 novembre 1894. Paris; à J. Moréas.

... Au fond, vous trichez avec les siècles, mais j'adore cela qui est, peut-être, l'acte principal du poète : vous projetez à un futur inappréciable mais certain, avec le caractère de perpétuité pris alors, des écrits qui sourdent maintenant d'une vie neuve spirituelle ; et quoi de plus enchanteur que ce mélange et d'ingénuité et vétusté, à travers votre maîtrise?

★

(1895). Valvins; à G. Deschamps.

Comme cela recouvre des sympathies, j'accepte, si peu officiel que je sois et musard, au contraire ; mais à une condition, que mon sonnet ne paraîtra pas en tête du volume. Il est ce qu'il me plaît, mais trop à côté, particulier et attaquable, pour donner le ton, et, en vedette, nuirait au recueil, plutôt, vous verriez. Je vais écrire à Mme de Lisle : les vers du maître incontesté et défunt qui, ami de Baudelaire, redevient son familier par la mort, voilà qui est tout indiqué pour mener un chœur, s'ils existent...

★

Mars 1897. Paris; à Ruyters.

... leur enlacement se lie et se dénoue bien, sur un fond de songerie, à travers ces pages phrasées avec laisser-aller et tout à coup avec une très riche complexité ; comme la danse même que vous définissez admirablement, l'un des seuls en cette époque où vraiment on ferme les yeux exprès pour n'y pas reconnaître la musique silencieuse, même, après le livre !...

STÉPHANE MALLARMÉ.

ENFER 1900

Outre ce que nous croyons être sa crudité et sa violence, l'obscurité du passé lointain fournit à l'Ame un arrière-plan qui lui sied. Il semble qu'on mette rarement, de nos jours, autant d'héroïsme à résister à la Tentation, et qu'on y succombe de façon moins dévastatrice qu'au temps de Dante ou de Milton ; Satan, tout autant que la sainteté, exige le devant de la scène. C'est donc avec un choc de surprise et d'incrédulité qu'il nous arrive, de loin en loin, à notre époque même, de constater qu'une lutte se livre, entre le bien et le mal, entre un vice que nous sommes vraiment forcés d'appeler satanique et une vertu que nous sommes vraiment forcés d'appeler céleste.

Et combien nous y sommes encore moins préparés en ce qui concerne l'époque d'Édouard VII, le temps des bicyclettes, des orchestres allemands, des meubles de chambre laqués or, des vestons Norfolk et des casquettes de chasse ! Comme il nous semble d'une bizarrerie affligeante ce conflit angélique livré autour de Frederick Rolfe, qui s'intitulait lui-même baron Corvo, le prêtre sans la prêtrise, qui fut expulsé du Scots College de Rome, le bon à rien qui vivait aux crochets d'une multitude d'amis généreux, l'écrivain de génie, auteur de *Hadrian VII*, de *Don Tarquinio* et de *l'Histoire des Borgias*. Au moment où le Rolfe issu de sa propre imagination priait dans son meublé de Hampstead :

« Mon Dieu, si Vous m'aimez, écoutez-moi, écoutez-moi. *De Profundis ad Te, ad Te clamavi.* Ne souhaité-je pas être bon, pur et heureux? Quel espoir ai-je caressé depuis mon enfance sinon de servir au nombre de Vos mystiques? Que Vous ai-je demandé d'autre à Vous qui m'avez créé? Vous ne m'accordez aucune chance de succès, jamais, jamais... »

Il est troublant de se rappeler que, dans le monde exté-

rieur, Mr. Wells écrivait *Love on Wheels* (1), que les bâtisseurs d'Empire, après avoir déjeuné légèrement au cercle, lisaient *The Song of the Banjo* (2), et que Henry James montait l'escalier encombré de Grosvenor House, portant le poids de son front massif ; troublant aussi d'imaginer que Miss Marie Corelli ne cherchait la vérité qu'à pas hésitants et claudicants quand elle introduisait le diable à Londres. Car, s'il y eut jamais un cas de possession démoniaque, c'est celui de Rolfe : la piété sans espoir, les cris de malveillance, le découragement qui, chez un homme de sa religion, était le péché contre le Saint-Esprit. « Tous les hommes sont trop vils pour que les mots puissent l'exprimer. »

Les plus grands saints ont été des hommes qui avaient en eux des possibilités de mal plus que normales, et les hommes les plus vicieux ont parfois échappé de justesse à la sainteté. Dans son roman, *Hadrian VII* (3), Frederick Rolfe exprime son dévouement sincère, bien que sinistre, à cette Église qui l'avait, avec beaucoup de sagesse, rejeté ; tout le bien dont il était capable alla dans ce livre, et tout le mal dans l'étrange collection de lettres que Mr. Symons a étudiées pour la première fois (4), lettres qu'il écrivit vers la fin de sa vie, à l'une de ses riches connaissances, lorsqu'il était en train de mourir de faim à Venise.

« Il était devenu l'habituel corrupteur de l'innocence, et il demandait de l'argent à son riche complice, d'abord pour s'en servir en guise de tentation, pour acheter des appâts aux jeunes garçons qu'il dévoyait, et ensuite pour jouer plus efficacement son rôle d'entremetteur quand son ami reviendrait à Venise. Ni scrupules, ni remords ne sont exprimés ou impliqués dans ces longs récits de ses prouesses ou de ses joies sexuelles, qu'il décrit avec tant de précision qu'il était forcé lorsqu'il envoyait ses lettres par la poste, de les plier de telle manière que seule la feuille blanche apparût sous les transparentes enveloppes étrangères. »

(1) *L'Amour sur roues.*

(2) *Le Chant du Banjo*, un des poèmes impérialistes de KIPLING.

(3) La traduction française d'*Hadrien VII*, par Jules Castier, vient de paraître aux éditions de *La Table Ronde.*

(4) *The Quest for Corvo*, A. J. A. SYMONS.

Telles sont les stupéfiantes limites entre lesquelles se dresse Corvo : le proxénète mourant de faim sur le Lido et l'homme dont Mr. Vincent O'Sullivan écrivait à son biographe : « Il était né pour l'Église : c'était sa principale raison d'être. » Entre ces deux bornes, entre le Paradis et l'Enfer, s'étendent les années de pénible purgatoire le long desquelles Mr. Symons fut le premier à le suivre d'assez près. La méthode de Mr. Symons, exempte de chronologie, et qui consiste à raconter son histoire au fur et à mesure qu'il la découvre, de témoin en témoin, donne aux empreintes des pas vacillants de Rolfe une pénible et dramatique allure. Sans interruption, marquées du sceau d'un courage obstiné, ces empreintes de pas tournent et se dirigent vers le Paradis ; du bord de l'Enfer elles reviennent en arrière ; mais, parvenues au seuil même du Paradis, elles font encore volte-face, poussées par son orgueil diabolique qui lui interdisait d'accepter, fût-ce le Ciel, sauf à ses propres conditions ; en long, en large, comme un homme en proie à quelque intense souffrance d'esprit arpente une pièce. Il est étrange de penser que pendant ce temps-là, à portée de la voix, la vie banale, terre à terre, continuait, les éditeurs lui imposaient d'âpres contrats, les lecteurs discutaient son œuvre défavorablement, des amis élaboraient des plans irréalisables de collaboration littéraire. Mr. Grant Richards, Mgr Benson, Mr. Pirie Gordon et les associés de Chatto et Windus gesticulent et parlent à la manière de silhouettes vues à travers une vitre déformante. Ils possèdent une réalité tout à fait différente, une réalité plus mince, ils ne sont pas préoccupés par la damnation éternelle. Et leurs souvenirs de Rolfe sont teintés de perplexité : un peu amusés, un peu exaspérés, comme s'ils n'arrivaient pas à comprendre l'excentricité d'un homme qui, volontairement, se promenait revêtu de flammes, aux beaux jours de l'Entente cordiale, de sir Ernest Cassel et de Lily Langtry.

Dans une lettre adressée à Mr. Symons au sujet de Rolfe, Mr. O'Sullivan écrit que cet homme « n'avait que le sens le plus vague des réalités », mais cette expression nous semble légèrement inexacte. Il serait facile d'insister sur ses louches transactions financières, sur l'affectation qu'il mettait à se faire passer pour le filleul du kaiser, sur son incapacité totale

à gagner sa vie. Il est terrible d'imaginer quelle figure cruellement comique un écrivain moins imaginatif que Mr. Symons aurait pu faire de Rolfe, mis à la porte d'une pension de famille d'Aberdeen, en pyjama ; peignant des tableaux à l'aide des plaques d'une lanterne magique, contraint de prendre un emploi de gondolier, mendiant auprès d'étrangers, adressant au pape un long réquisitoire contre les catholiques vivants. Mais à cette réalité matérielle, Mr. Symons, avec une admirable justice, en oppose une autre : la réalité de *Hadrian VII*, roman génial, dont la place, si on le compare aux autres romans de son époque, est à peu près celle du *Hound of Heaven* à côté des poèmes contemporains. Le vice de Rolfe était spirituel plus qu'il n'était charnel : on pourrait dire de lui qu'il était entremetteur et escroc, parce que tout ce qui n'était pas sa foi le laissait indifférent. Il serait prêtre ou rien ; il lui fallait donc n'être rien, et il n'avait pas honte de vivre aux crochets de ses amis ; puisqu'il ne pouvait pas avoir le Ciel, il aurait l'Enfer, et les traces de ses derniers pas se dirigent indiscutablement vers l'Enfer.

DU POINT DE VUE DU DIABLE

He was his own worse enemy (1), la petite phrase nécrologique banale qui dans le cas de tant d'exilés anglais expédie discrètement et avec un agnosticisme plein de tact les longs purgatoires dans des *pensions* (2) à l'étranger, les gros sous comptés, les apparences sauvées, cette petite phrase est encore moins convaincante que d'habitude lorsqu'on l'applique à Frederick Rolfe. C'est la mesure de la brillante réalité de cet homme que sa vie semble se dérouler toujours sur un plan religieux : ses haines violentes, son extrême ingratitude, jusqu'à son aspect, tel qu'il le décrit lui-même, « déplaisant, dédaigneux, légèrement sardonique, absolument inapprochable, » transportent avec eux l'air de la possession démo-

(1) Il a été son pire ennemi.
(2) En français dans le texte.

niaque. *The Desire and Pursuit of the Whole* (1), le long roman autobiographique de ses terribles dernières années à Venise, dont le manuscrit a été redécouvert par Mr. A. J. A. Symons, a le caractère d'un Mystère moyenâgeux, à cette différence près que la pièce est écrite du point de vue du diable. Les nombreuses et excellentes personnes, hommes ou femmes, qui firent de leur mieux, un mieux parfois dénué d'imagination, pour secourir Rolfe, gambadent ici comme des démons sur les longues plages vénitiennes : le révérend Bobugo Bonsen (connu du côté des anges sous le nom de monsignor Bonsen), Harry Peary-Buthlaw, le professeur Macpawkins, lady Pash. Il est instructif et divertissant de voir pour une fois les grands et les bons du point de vue du diable.

Et le diable s'est montré équitable. Très équitable, ainsi que le reconnaîtront tous ceux qui liront la biographie de Corvo par Mr. Symons. Les faits (par exemple, la correspondance avec Bonsen et Peary-Buthlaw) semblent y être exposés en toute vérité ; c'est l'interprétation de Rolfe qui est étrange. Offrez un dîner à l'homme qui meurt de faim ou un lit à celui qui est sans toit, et votre bonne action est immédiatement déformée à en devenir méconnaissable. Les motifs les plus bizarres commencent obscurément à apparaître. C'est que l'on s'est mis du côté du diable, pour considérer le bien : « Les ravissants, habiles, bons, vilains, stupides visages de ce monde, tous angoissés, tous égoïstes, tous médiocres, insatisfaits et peu satisfaisants » : à moins qu'après tout il ne s'agisse d'une connaissance horriblement pénétrante de la nature humaine?

La difficulté est toujours de distinguer entre la possession par un diable et la possession par un esprit du Ciel. Les saints ont comme Rolfe connu la faim et nul plus que lui n'a cru fermement à sa vocation spirituelle. Il haïssait la chair (il fit un serment inutile de rester vingt ans sans se marier pour donner aux ecclésiastiques incrédules la preuve de sa vocation pour l'état de prêtre) et il aimait l'esprit. Nous disons qu'il écrit du point de vue du diable, parce que sa fureur stridente a aussi peu de dignité que celle des démons de Marlowe lan-

(1) *Le Désir et la Poursuite du Tout.*

ceurs de pétards, parce qu'il n'était pas humble (« il vint comme quelqu'un pour qui le Mystère avait un sens et une méthode, comme un des intimes, un des fortunés, celui qui est de la maison, un fils du Père »), et, cela va de soi, parce qu'il avait un Monsignor parmi ses ennemis. Mais le diable aussi appartient à l'esprit, et quand Rolfe écrivait au sujet de l'esprit (sans fureur stupide contre ses ennemis et ayant renoncé au style à fioritures plus stupide encore dans lequel il essayait de traiter pour le mieux un monde auquel on ne lui avait pas permis de renoncer) il écrivait comme un ange ; notre appréciation n'a rien à voir avec la question de distinguer s'il était ou non un ange déchu.

« *He slowly paced along cypress avenues, between the graves of little children with blue or white standards and the graves of adults marked by more sombre memorials. All around him were patricians bringing sheaves of painted candles and gorgeous garlands of orchids and everlastings, or plebeians on their knees grubbing up weeds and tracing pathetic designs with cheap chrysanthemums and farthing nightlights. Here, were a baker's boy and a telegraph-messenger, repainting their father's grave-post with a tin of black and a bottle of gold. There, were half a dozen ribald, venal, dishonest, licentious young gondoliers; quiet and alone on their wicked knees round the grave of a comrade* (1).

It was saturday. The little triptych on the altar lay open — Sedes Sapientiœ, ora pro nobis. *How altogether lovely these byzantine eikons are! That is because they have Christian tradition, they alone, in religious art. Undoubtedly that council*

(1) Il marchait lentement le long des allées de cyprès, entre les tombes de petits enfants aux ornements bleus ou blancs et les tombes des adultes marquées par de plus sombres mausolées. Il était entouré de patriciens portant des faisceaux de cierges peints et de somptueuses guirlandes d'orchidées et d'immortelles, ou de plébéiens à genoux, arrachant des poignés de mauvaises herbes et traçant des dessins pathétiques à l'aide de chrysanthèmes bon marché et de veilleuses à un sou. Ici, un petit mitron et un porteur de télégrammes repeignaient la stèle funéraire de leur père, à l'aide d'une boîte en fer-blanc pleine de noir et d'une bouteille d'or. Là, une demi-douzaine de jeunes gondoliers obscènes, vénaux, malhonnêtes et débauchés ; silencieux et seuls, à genoux sur leurs genoux indignes, autour de la tombe d'un camarade.

of the Church was inspired divinely which uttered the canon prohibiting painters from producing any ideals save those ecclesiastically dictated. Whoever dreams of praying (with expectation of response) for the prayer of a Tintoretto or a Titian or a Bellini or a Botticelli? But who can refrain from crying « Oh Mother! » to these unraffleable wan dolls in indigo on gold (1)? »

UNE VOCATION CONTRARIÉE

L'Arthur de Hubert, la dernière œuvre de Frederick Rolfe imprimée grâce aux soins de Mr. Symons, est une laborieuse expérience dans le roman d'histoire imaginaire. Il y suppose qu'Arthur ne fut pas assassiné par le roi Jean, mais qu'il s'échappa et que, étant rentré en possession d'un trésor à lui légué par Richard Cœur de Lion, il conquit la couronne de Jérusalem, puis à la fin, avec l'aide de Hubert de Burgh, le chroniqueur de ses hauts faits, monta sur le trône d'Angleterre. A l'origine, Rolfe écrivait en collaboration avec Mr. Pirie-Gordon, mais après l'inévitable querelle, il récrivit l'histoire durant les derniers mois de sa vie. Son style, nous dit-on, « voulait être une variante plus riche de celui de l'*Itinerarium Regis Ricardi* et de Guillaume de Tyr, additionné d'un peu de Maurice Hewlett. » Hewlett, hélas, dans cette fantaisie affligeante de longueur et de complication, est beaucoup trop en évidence, et le seul intérêt qu'elle présente — révélé par la biographie de Mr. Symons — n'est sans doute que la connaissance des circonstances dans lesquelles ce livre fut écrit.

(1) C'était samedi. Sur l'autel, le petit triptyque était ouvert — *Sedes Sapientæ, ora pro nobis*. Comme elles sont parfaitement adorables, ces icônes byzantines ! C'est parce qu'elles appartiennent à une tradition chrétienne, elles seules, dans l'art religieux. Assurément, c'est par une inspiration divine que certain concile de l'Église imposa la règle qui interdisait aux peintres de représenter un être idéal qui ne fût pas conforme aux décrets ecclésiastiques. Qui songerait à prier (avec quelque espoir d'être entendu) la prière d'un Tintoret, d'un Titien, d'un Bellini ou d'un Botticelli? Mais qui peut se retenir de crier : « Ma Mère ! » devant ces pâles et infroissables poupées en indigo sur or?

Car s'il nous faut croire Rolfe (et c'est beaucoup présumer) il écrivit la conclusion lente et décorative de son livre au moment même où il prétendait être en train de mourir de faim dans sa gondole, sur la lagune vénitienne.

« *The moment I cease moving I am invaded by swarms of swimming rats, who in the winter are so voracious that they attack even man who is motionless. I have tried it. And have been bitten. Oh, my dear man, you can't think how artful, fearless, ferocious they are. I rigged up two bits of chain, lying loose on my prow and poop with a string by which I could shake them when attacked. For two nights the dodge acted. The swarms came (up the anchor rope) and nuzzled me : I shook the chains, the beasts plopped overboard. Then they got used to the noise and sneered. Then they bit the strings. Then they bit my toes and woke me shaking and shrieking with fear* (1). »

Le même jour exactement où il écrivait cette lettre (qu'elle soit fiction ou vérité peu importe : il est impossible de mettre en doute la réalité imaginative de l'aventure) il rédigeait, comme s'il avait devant lui la totalité d'une vie bien nourrie, la lente, sentimentale et artistique description de saint Hugh mort chantant devant le roi Arthur.

« *The pretty eyes were closed, the eyes of the innocent perfectily satisfied happy face of the little red gleaming head which reposed on the pillow of scarlet samite : but the smiling mouth was a little open, the rosy lips rythmically moving, letting glimpses of little white teeth to be seen* (1)... »

Là, réside pour moi le véritable intérêt dramatique de l'*Arthur d'Hubert.*

(1) Dès que je cesse de bouger, je suis assailli par des légions de rats d'eau, qui en hiver sont si voraces qu'ils attaquent même l'homme lorsqu'il est immobile. J'ai essayé. Et j'ai été mordu. Oh mon cher ami, vous ne pouvez imaginer leur ruse, leur audace et leur férocité. J'ai fixé ensemble deux moceaux de chaîne qui pendaient inutiles à ma proue et à ma poupe, avec une ficelle que je secoue pour faire retomber les rats quand je suis attaqué. Pendant deux nuits, la ruse a réussi. Les légions montaient (le long de la chaîne de l'ancre) et me reniflaient. Je secouais la chaîne, les bêtes tombaient par-dessus bord avec un plouf. Puis elles s'habituèrent au bruit et s'en gaussèrent. Puis elles mordirent les ficelles. Puis elles me mordirent les pieds et je m'éveillai hurlant et tremblant de peur.

Car, dans l'ensemble, c'est un livre ennuyeux, d'un mérite littéraire médiocre, bien qu'il puisse intéresser ceux qui s'intéressent déjà à l'homme, qui peuvent saisir les moments où il écarte le masque Hewlett et nous révèle, plus indirectement que dans *le Désir et la Poursuite du Tout* sa personnalité douloureusement divisée. En lisant son portrait de saint Hugh, « la voix douce, mélodieuse et infaillible des morts, » l'on est forcé de croire à l'authenticité de sa nostalgie, sa nostalgie de l'Église catholique, de l'innocence. Mais l'on ne peut manquer de noter aussi l'élément homosexuel et sadique dans la surabondance et la tendresse de ses épithètes.

Quand il dit, par la bouche de Hubert de Burgh : « Il ne m'ont pas laissé faire ce que je voulais (ce qui était : mener la vie paisible d'un ecclésiastique)... aussi, chaque jour depuis ce temps, j'ai maudi ces moines d'un cœur pesant, » l'on plaint le prêtre à qui fut refusée la prêtrise. Lorsqu'il décrit Arthur, « *...the proud gait of the stainless pure, secure in himself, wholly perfect in himself, severe with himself as with all, strong in disgust of ill, utterly careless save to keep high, clean, cold, armed, intact, apart, glistening with candid candour both of heart and of aspect, like a flower, like a maid, like a star* (2). »

On reconnaît la sainteté potentielle de cet homme, de même qu'on reconnaît le caractère vraiment diabolique de son esprit lorsqu'il expose le meilleur procédé pour couper une gorge, avec la même délectation que, dans son livre sur les Borgias, il avait traduit une recette pour faire cuire une oie vivante. Il est l'exemple parfait qui puisse illustrer la remarque de Mr. T. S. Eliot dans son étude sur l'influence démoniaque.

(1) Les jolies yeux étaient clos, les yeux du visage innocent, heureux, et parfaitement satisfait de la petite tête aux brillants reflets rouges qui reposait sur l'oreiller de brocart écarlate : mais la bouche s'entrouvrait en un léger sourire, les lèvres roses bougeaient rythmiquement, laissant apercevoir par éclairs les petites dents blanches.

(2)... la fière allure de celui dont la pureté est immaculée, sûr de lui-même, totalement parfait en lui-même, sévère envers lui-même comme envers tous, fort en son horreur du mal, absolument dédaigneux de tout sauf de se garder haut, propre, froid, armé, intact, à part, scintillant de candeur candide, à la fois de cœur et d'aspect, comme une fleur, comme une vierge, comme une étoile.

« *Most people are only a very little alive; and to awaken them to the spiritual is a very great responsibility : it is only when they are so awakened that they are capable of real Good, but that at the same time they become first capable of Evil* (1). »

GRAHAM GREENE.
(Traduit par Marcelle Sibon.)

(1) La plupart des gens ne sont que très peu vivants ; et c'est une très grande responsabilité que de les éveiller au spirituel ; c'est seulement lors qu'ils ont été éveillés de cette manière qu'ils sont capables d'un Bien véritable, mais qu'ils deviennent aussi et tout d'abord capables de Mal.

A TRAVERS LA SICILE

I

PALERME

Elle est grecque par ses origines, par sa lumière, par les métopes de son musée, dignes de celles d'Olympie. Elle est romaine par le souvenir de ses luttes contre Carthage et par les mosaïques de la villa Bonanno. Elle est arabe par les petites coupoles de certaines de ses églises, héritières des mosquées. Elle est française par la dynastie des Hauteville qui l'ornèrent. Elle est allemande par les tombeaux des Hohenstaufen. Elle est espagnole par Charles-Quint. Elle est anglaise par Nelson et lady Hamilton.

On admire que les bombardements furieux de la dernière guerre n'aient pas détruit plus de chefs-d'œuvre dans cette multiforme capitale de la Sicile — trois ou quatre petites églises, deux ou trois palais. Elle est assez riche pour payer ce tribut au mauvais sort. D'ailleurs, la séduction de son peuple dépasse celle de ses pierres et semble à l'abri de tous les événements.

Au gré de ma fantaisie, je découvrais tantôt les merveilleux stucs de Serpotta, qui décorent plusieurs oratoires et semblent glorifier, non la vertu des saints, mais la grace des enfants de Palerme ; tantôt la vue du port et du mont Pellégrino se découpant sous l'arcade de Notre-Dame de la Chaîne ; tantôt, aux murs de la maison professe des jésuites, une affiche proclamant : « Veux-tu être heureux? fais-toi jésuite ! » tantôt, dans la très élégante Notre-Dame des Miracles, le

vieux curé asthmatique disant sa messe tout seul, changeant le missel de côté, prenant l'ablution d'une main, puis de l'autre, en présence d'une seule dévote ; tantôt les pêcheurs qui réparent leurs filets le long de la promenade, devant la Porte des Grecs ; tantôt les musiciens qui s'époumonnent dans des cuivres devant une boutique, afin d'annoncer qu'elle a un nouveau propriétaire.

Ensuite, c'étaient les gamins jouant, le soir, autour de la fontaine de la place Prétoria — et jouant à prendre d'étranges libertés avec les nymphes de marbre ; les trafiquants de devises, qui hurlent : « *Dollari!... dollari!...* » à quelques pas des carabiniers placides ; l'église des Vêpres siciliennes, simple et magnifique comme un temple grec ; des maçons déjeunant d'une laitue crue, d'oursins dans lesquels ils trempent leur pain et de caramels aux pois chiches ; le « conteur d'histoires » qui, sous les arbres d'un jardin public, chante, dans un cercle attentif, les amours de « Roland et de la belle Anthéa de Babylone ».

Je ne jugeai pas dignes de leur réputation les momies du couvent des capucins, tellement moins spirituelles ou moins effrayantes que celles d'autres églises de Sicile et de Naples. Je jugeai, de même, assez douteux l'intérêt de Saint-Martin des Échelles, « niché dans une conque délicieuse », ou de la villa Palagonie à Baghéria, dont les statues de monstres furent complaisamment décrites par Gœthe et dont la salle des miroirs est d'un luxe aussi pauvre que de mauvais goût.

Avec quel plaisir, en revanche, j'allai contempler le panorama de la ville et de sa plaine, chez les franciscains de Sainte-Marie de Jésus, au pied du mont Griffon, ou chez ceux de Baïda, au pied du mont Cuccio ! Ils me montraient à l'envi, non seulement l'horizon, mais des tombeaux, des reliques, des fresques, des faïences. Avec quel plaisir je m'attardai, à Monréale, dans cette cathédrale qui est la perle de la Sicile ! J'avais salué comme il sied, au-dessus de la porte, l'écusson des rois normands, auteurs de cet édifice, puis, dans le transept, le sarcophage qui contient les restes de saint Louis. Je revoyais avec satisfaction les chapiteaux à têtes de déesses, qui coiffent les colonnes chrétiennes de la nef. Je me tordais le cou à lorgner les six mille mètres

carrés de mosaïque qui tapissent les murs. Je détaillais en conscience les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament : la prédication de Jésus, l'histoire des saints Pierre et Paul, la construction de l'Arche de Noé, la visite des deux anges à Sodome — Loth barre la porte qui cache les deux visiteurs, et il a l'air de dire à ses impurs concitoyens : « Allons, messieurs, un peu de tenue ! »

Toute la poésie du monde est renfermée dans le cloître contigu à la cathédrale : une fontaine moresque, où viennent boire les pigeons, y évoque la douceur de la vie sicilienne, telle que nous l'a décrite un conte de Boccace.

Je pénétrai dans la cour du séminaire pour chercher les débris du palais des rois normands et je crus avoir pénétré dans un asile de fou : une centaine de petits séminaristes, y jouaient, avec une rage qui me remplit de stupeur. Cramoisis, les yeux hors de la tête, la soutane flottante, ils se poursuivaient, se colletaient, se donnaient des horions. Volontiers, j'aurais dit, comme Loth, quoique pour des motifs moins graves : « Un peu de tenue, messieurs ! » La jeunesse, en Italie, est souvent, fort bruyante, mais on ne peut imaner un déchaînement pareil à celui des séminaristes de Monréale : sans doute que ces jeunes gens ont du feu dans les veines et il est sage de le leur éteindre de cette façon.

En dehors de Monréale, Solonte est le lieu le plus enchanteur des environs de Palerme. C'est une Pompéi en miniature, qui s'élève sur une colline, devant le mont Catalfano. On entre sous un toit de glycine, on suit un long sentier qui rejoint la route antique et l'on arrive à des rues bien dallées et bien dessinées, bordées de maisons et de monuments. Quelques belles colonnes sont encore debout. Des chambres à mosaïque touchent le bord de la falaise, donnant une impression de vertige, comme dans la villa de Tibère, à Damécuta de Capri. Sur la côte orientale, la vue s'étend jusqu'à Céfalu et jusqu'à l'Etna. Vers l'ouest, Baghéria et Palerme ; en face, les pentes arides du Catalfano, qui contrastent avec la plaine fertile. Peu de ruines aussi solitaires sont aussi proches d'une grande ville. On y trouve parfois, les animant quelque peu, un berger qui paît ses moutons, des enfants qui chassent les oiseaux.

II

SAINTE ROSALIE

Le sanctuaire de la principale sainte de Palerme est sur le mont Pellégrino, pompeusement baptisé par Gœthe « le plus beau promontoire du monde ». Cette montagne inégale et sauvage n'a rien de beau ni rien d'un promontoire. Elle était faite pour être l'asile d'une sainte.

Sainte Rosalie est un peu Française, puisque petite-fille des rois normands. Son père, le duc Sinibald, portait le titre pittoresque de seigneur de Quisquina et des Roses. Bien que son histoire remonte au XII^e^ siècle, c'est seulement au XVII^e^ que l'odeur de sa sainteté se répandit. Elle apparut à une demoiselle Chat qu'elle guérit d'une fièvre ardente, en lui imposant de visiter la grotte où elle était morte, sur le mont Pellégrino. La demoiselle Chat en parla à un monsieur Vit qui fouilla dans cette grotte et mit au jour les ossements, mais il crut bon de les laisser sur place. La peste éclata. Vainement le sénat et le peuple invoquèrent-ils les patronnes traditionnelles de Palerme : sainte Nymphe, sainte Agathe, sainte Christine et sainte Olive. Rien n'y faisait. Sainte Rosalie apparut alors de nouveau, mais cette fois à un chasseur, pour lui ordonner de faire porter ses reliques en procession. A la suite de quoi, la peste cessa aussitôt. Et un courrier fut dépêché à van Dyck, qui peignait « les quatre saintes de Palerme », pour le prier d'y ajouter cette cinquième, dont l'intervention avait été si manifeste.

Depuis lors, c'est dans d'innombrables occasions, publiques et privées, que sainte Rosalie a témoigné sa bienveillance envers les Palermitains. A l'entrée de la grotte, des ex-voto attestent ses miracles — les membres guéris ne sont pas représentés par des plaques d'argent, comme dans les autres sanctuaires à miracles, mais par des reliefs en celluloïd. Une inscription rappelle la venue de Gœthe qui, « le 6 avril 1787, contempla la simplicité primitive du sanctuaire et les formes élues du vénéré simulacre. »

Je me trouvais là précisément le 6 avril 1952, qui était le dimanche des Rameaux. A l'un des deux autels qui sont installés dans la grotte, un prêtre officiait devant une trentaine de jeunes garçons, pensionnaires d'un orphelinat voisin. « Le vénéré simulacre » de sainte Rosalie est couché sous l'autel, dans une grande boîte de verre. Il est revêtu d'un manteau d'or, avec le grand collier de Saint-Janvier et celui de l'Annonciade. Sur les côtés de l'autel, étaient déjà posés ces vases remplis de graines germées, qui sont l'offrande de la piété sicilienne durant la semaine sainte. Dans le haut de la grotte, des lumières bleues symbolisent les joies célestes. Des lames de zinc recueillent l'eau qui suinte des rochers et qui a des propriétés miraculeuses.

Je n'oublierai jamais cette messe des Rameaux dans cette grotte, la lecture de la Passion faite en italien, ces enfants attentifs et qui tenaient dans leurs mains des branches d'olivier, le bruit des gouttes d'eau tombant sur les lames, le grésillement des bougies qui semblait un signe mystérieux, les voix claires qui chantaient : *Pueri Hebræorum...*

III

PLAINE-DES-GRECS

Pour Pâques, j'étais à Plaine-des-Grecs qui, ce jour-là, offre la principale attraction de la région de Palerme. C'est un peu présomptueusement que cette localité se réclame des Grecs, elle devrait s'appeler Plaine-des-Albanais — c'est, en effet, une colonie albanaise qui la fonda au moyen âge. Il est de bon ton de se référer aux Grecs, en Sicile : ne dit-on pas que c'est par des paroles grecques, qui seraient le secret de certaines familles de pêcheurs, que les espadons se laissent prendre dans le détroit de Messine?

Les maisons de cette petite cité montagnarde sont parfois peintes en bleu ou en blanc, comme dans les « échelles » grecques. La tenue qu'arborent les femmes pour la fête pascale, rappelle en grande partie celle des paysannes grecques, avec

ses soies brodées d'or et sa large ceinture, fermée par une énorme plaque de vermeil. Grecque aussi la liturgie, qui est rattachée pourtant à l'église catholique.

L'église principale, consacrée à saint Démètre, et qui est ornée de jolies fresques, a été enrichie par Ferdinand III, « roi des Siciles et despote d'Épire. »

J'y ai entendu l'évangile de la Résurrection chanté aux quatre coins du sanctuaire. Les passages importants étaient soulignés par des roulements de tambour. Le portail ouvert laissait voir un baladin qui, sur une corde raide traversant la place, mangeait des spaghetti.

IV

CASTELVÉTRANO

Peu de gens savent qu'un des plus beaux bronzes grecs de la Sicile se trouve à Castelvétrano. Cette localité n'a pourtant rien d'archéologique, mais elle est la principale de la région de Sélinonte : c'est là que fut portée cette statuette ravissante, trouvée lors des premières fouilles, et la municipalité qui en est la propriétaire, a eu l'heur de la conserver. Il serait plus commode pour les touristes de la voir au musée de Palerme, mais l'expédition de Castelvétrano ne manque pas en soi d'intérêt.

La petite salle de la mairie qui abrite « l'éphèbe de Sélinonte », ne prétend même pas à l'apparence de musée. C'est une sorte de boudoir, attenant au bureau du maire. La statue y est colloquée dans un coin ; au mur, est accroché un portrait de la madone de Fatima, avec cette inscription : « Les pères capucins, à la municipalité de Castelvétrano, en souvenir de la consécration de la cité à la madone de Fatima, 1948. »

L'éphèbe, sans doute un offrant, avance ses deux mains, l'une ouverte, l'autre fermée ; de grosses boucles de cheveux font une couronne autour de sa tête et, derrière, se terminent en chignon — sa chevelure, comme celle d'Apollon, « n'a

pas connu le fer. » Les yeux sont faits d'une matière vitreuse blanche, au centre de laquelle dut être une pierre précieuse ; la ligne des sourcils également est blanche. Le front est très bas, très étroit, suivant les canons de la beauté grecque ; le nez est droit, comme il convient. L'expression du visage change curieusement, si on le regarde de face ou de profil : de face, il est impassible, altier ; c'est le jeune athlète, fier de sa victoire ; mais de profil, il est exquis d'humanité, un peu triste ; on le dirait lassé de trop de victoires.

Ce bronze souffre de la concurrence d'un marbre, qui a l'avantage de représenter saint Jean-Baptiste. Cette dernière statue, œuvre de Gagini, est abondamment reproduite en cartes postales, tandis que c'est à peine si l'on peut dénicher une petite photographie de l'éphèbe, grande comme trois timbres-poste. Saint Jean-Baptiste est l'ornement de l'église du même nom. Mais la plus remarquable de Castelvétrano est celle de Saint-Dominique, que revêtent des stucs baroques. On voit là une copie du « Spasme de Sicile » : ce tableau de Raphaël, si joliment dénommé, bien qu'il s'agisse de Jésus tombant en faiblesse, n'est plus qu'un souvenir pour la Sicile — il se trouve depuis longtemps à Madrid.

V

SÉGESTE, SÉLINONTE ET AGRIGENTE

Ségeste, Sélinonte et Agrigente se disputent la gloire de représenter, dans cette île romaine, la beauté grecque en architecture. Il est malaisé, de donner sa préférence à l'une des trois. Pâris lui-même serait embarrassé. J'ai d'abord mis au-dessus de tout la solitude grandiose de Ségeste, dans ses montagnes arides ; puis, Sélinonte l'emporta, lorsque le bruit de la mer fut inséparable, dans ma mémoire, de sa ville abandonnée et de ses colonnades ; enfin, Agrigente, contre qui m'avait prévenu toute une mauvaise littérature, me persuada qu'elle avait réellement et « des temples d'or » et « le plus beau printemps du monde ».

Ségeste... Le train laisse le golfe de Castellamare, où était l'antique port des Ségestins, au pied de rochers rougeâtres. On s'enfonce vers l'intérieur des terres et bientôt, à proximité de la petite station fièrement nommée Ségeste, bien qu'elle ne desserve qu'un temple, on aperçoit, affleurant derrière une colline, les architraves et les frontons de ce monument.

On est surpris que Gœthe n'ait pas manifesté plus d'admiration pour de pareilles splendeurs. Il se borne à faire observer que « le temple n'a jamais été terminé » et que « la situation en était bien choisie ». Les colonnes, non cannelées, ne semblent que plus grandioses et le tapis d'asphodèles qui les entoure, vaut bien tous les dallages. Certaines de leurs bases sont tellement rongées, qu'on les croirait travaillées par l'eau de mer ; les gouttes de certains triglyphes, tellement patinées, qu'on les croirait couvertes de rouille. Des corneilles se posent deça delà sur les entablements, et y font figure d'acrotères. Le bruit d'un torrent, dans un profond ravin, se mêle aux cris de ces oiseaux, hôtes familiers des temples grecs. Quelques ruines s'étendent sur la colline en face, plus haut se voit le théâtre, avec ses gradins creusés dans le roc. Une ferme en contre bas, des champs de fèves, les sonnailles lointaines d'un troupeau, donnent un peu de vie à ce désert.

Vénus et Diane étaient les deux principales divinités des Ségestins ; mais Vénus était honorée par eux à Eryx, qui dépendait de leur territoire. Les objets d'or gardés dans ce temple, ont contribué à leur permettre une fraude célèbre. Quand ils sollicitèrent l'intervention d'Athènes contre Syracuse et Sélinonte, ils montrèrent aux ambassadeurs athéniens ces objets qui, « grâce à l'art, semblaient plus précieux que par le poids. » Ensuite, ils les festoyèrent dans diverses maisons, en étalant des vases d'or et d'argent qu'ils avaient empruntés et qui, toujours les mêmes, étaient, à chaque fois, présentés comme nouveaux. Ces diplomates, qu'on aurait jugés plus fins, puisqu'ils étaient d'Athènes, donnèrent dans le godan. Éblouis par ces richesses, ils firent décider une entreprise qui devait être si funeste. Cent ans après, Ségeste fut rasée par Agathocle de Syracuse et la description du massacre parait extraite du martyrologe. On

serra les pieds des femmes dans des tenailles, on leur déchira la poitrine, on les fit avorter ; on cuisit les hommes dans un moule de bronze à figure humaine, inspiré du taureau de Phalaris. Seuls, les filles et les garçons furent épargnés, pour être vendus comme esclaves. Agathocle s'était réservé un bel adolescent appelé Ménon, qui, plus tard, l'empoisonna : ainsi Ségeste fut vengée.

Sélinonte ne mérite plus l'épithète de « riche en palmes », que lui décernait Virgile, mais elle conserve dans ses ruines l'ache ou céleri sauvage d'où elle tire son nom — de céleri à Sélinonte, il n'y a, en effet, qu'un pas, qui est celui de l'étymologie. Là encore, l'histoire nous parle de massacres effroyables ; mais elle nous parle aussi d'une éclatante prospérité et nous en avons les témoignages sous les yeux.

Que ce soient les temples de la plaine, ceux de l'acropole ou ceux des dunes, au-delà de la rivière Sélinon, que ce soient les rues, les murailles, les galeries souterraines ou les tours, que ce soient les parfums du lentisque ou des iris blancs, le bruit du vent ou de la mer, tout ici rappelle la Grèce. Quand on voit ce qui subsiste et qu'on songe que, durant, des siècles, ces ruines servirent de carrière, on se demande ce que devait être une semblable cité. L'un des temples de la plaine — celui d'Apollon — fut un des plus grands du monde hellénique. Les chapiteaux renversés dans l'herbe, sont de dimension colossale et restent, néanmoins, d'une parfaite élégance. Comme à Ségeste, l'érosion a criblé de trous ces masses de tuf.

Je pensais, non seulement au génie, mais à l'effort des hommes qui avaient élevé ces monuments. Les latomies d'où vinrent toutes ces pierres, sont situées près de Castelvétrano. On y aperçoit encore des tambours de colonnes, à peine détachés de la paroi rocheuse. En visitant, ces latomies, j'imaginais les esclaves qui avaient travaillé là pour la gloire de Sélinonte. J'avais cru y retrouver le descendant ou la réincarnation de l'un d'eux : un vieil homme qui se reposait près de sa bêche, au bord d'un champ. Il mangeait avec lenteur un morceau de pain sec, qui était son repas de midi. Il me raconta qu'il avait passé vingt ans en Amérique. Il m'énuméra tous

les métiers qu'il avait faits, du Mississipi au Colorado, et il était revenu sur les bords du Sélinon, aussi pauvre qu'il en était parti.

Une autre image de la peine inutile des hommes m'était offerte à Sélinonte : les fortins construits par les Allemands autour de l'acropole, fortins qui nuisent au paysage, sans avoir nui aux assaillants.

« Je t'invoque, Agrigente, amie des fêtes, la plus belle des villes mortelles ! »

L'enthousiasme de Pindare pour Agrigente était soutenu par autre chose : il éprouvait une vive inclination pour un jeune Agrigentin — ce Thrasybule, avec qui il « labourait le champ d'Aphrodite, le champ des Grâces ».

Est-ce Thrasybule que nous voyons en marbre au musée d'Agrigente? C'est, en tout cas, un jeune athlète, contemporain de Pindare. Agrigente a son éphèbe, comme Sélinonte a le sien.

Les temples, aussi beaux que ceux d'Athènes, sont posés à ravir dans le paysage. Ils paraissent lumineux dans les jours les plus gris. Une vie mystérieuse les habite. Leur rigueur dorique les fait ressembler aux éphèbes des musées.

Beauté qui rends pareils à des temples les corps... beauté qui rends les temples pareils à des corps.

Agrigente a une heure divine, qui est celle du crépuscule, sur la terrasse du temple de Junon. On domine, de là, les autres temples ; les terres cultivées sont de couleur violette ; le fleuve Acragas dessine sa ligne blanche ; la mer bleuit à l'horizon ; le noir des cyprès déteint peu à peu sur les oliviers et les amandiers ; le cri de la chouette et le sifflement du crapaud se font entendre ; les plantes balsamiques exhalent leurs odeurs ; les lumières d'Agrigente s'allument au loin sur la colline.

Il faut aussi chercher la ville antique ailleurs que dans ses temples. Il faut suivre la trace de ses murailles, en longeant les deux fleuves qui lui servaient de bornes — ces « murailles imposantes » que chanta Virgile et qui, par endroits, le sont demeuré. A la « porte de Géla », coule toujours la source où le voyageur qui arrivait, buvait enfin l'eau d'Agrigente.

A la « porte d'Héraclée », empanachée d'oliviers séculaires, j'évoquai la cité de ce nom, que j'avais été découvrir et dont les seules ruines sont celles d'un théâtre, sur une falaise du cap Blanc.

Au prix de tout cela, l'aimable Agrigente moderne semble peu de chose. C'est encore de l'antiquité qu'elle reçoit son vrai lustre. L'église romane de Sainte-Marie-des-Grecs occupe l'emplacement d'un temple de Minerve : comme au dôme de Syracuse, les colonnes sont encastrées dans les murs. Le trésor de la cathédrale est le fameux sarcophage représentant l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. L'art grec brille dans ces sculptures : Phèdre, au milieu de ses servantes, frappée par les flèches de l'Amour ; Hippolyte qui se prépare à partir pour la chasse et reçoit le message : il tend la lettre à son compagnon, d'un geste accablé ; la nourrice rapporte son refus à la reine qui s'évanouit ; une servante fait signe aux citharistes de se taire.

Le sacristain qui garde ces merveilles, me disait qu'il y avait à voir quelque chose de plus intéressant : l'empreinte laissée par la main du diable sur une lettre de sœur Marie-Crucifiée. Malheureusement, cette lettre est dans un coffre fermé par trois clés, dont chacune est détenue par un chanoine différent, et ce n'est qu'aux fêtes solennelles que l'on a chance de rencontrer ensemble les trois chanoines.

Il est plaisant d'évoquer, dans ces villes antiques, ce Verrès, patricien voluptueux, collectionneur impénitent, à qui ses hautes fonctions permettaient de satisfaire tous ses goûts à travers la Sicile. On le voit dépêchant quelqu'un à Agrigente pour s'emparer d'un cachet qu'il avait admiré sur une lettre, faisant voler de nuit la statue du temple d'Esculape, mais moins heureux au temple d'Hercule, où ses mandataires furent mis en fuite. A Ségeste, il se fit livrer la statue de Diane, que les femmes du pays accompagnèrent en pleurs jusqu'aux limites du territoire. A Sélinonte, il fit preuve d'humour, autant que de rapacité : pour capter deux héritages, il se considéra comme le représentant de Vénus Erycine.

Ces hauts lieux de la Sicile grecque nous transmettent des leçons, non moins que des souvenirs. A une époque où

l'on nous répète que « les civilisations sont mortelles », ils nous montrent qu'il y a des civilisations immortelles. Ces monuments qui ont résisté aux siècles et aux hommes, dureront sans doute aussi longtemps que les hommes. Ils leur rappelleront toujours les vertus de la beauté, de la mesure et du silence.

VI

CAMARINE

Il arrive que les souvenirs d'enfance mènent loin.

Grâce à mon premier professeur de français — un bon père qui devait être secrètement amoureux de *la Jeune Tarentine* — le nom d'une ville sicilienne était inoubliable pour moi :

Un vaisseau la portait aux bords de Camarine.

Depuis que je connaissais la Sicile, je me jurais d'aller à Camarine, où il n'est pas commode d'aller. Ce lieu perdu est situé à l'écart et dans une région que l'on ne visite guère. La brève notice du guide laissait entendre, au surplus, que « ces ruines mêmes avaient péri ». Cela ne m'a pas découragé et j'ai pu enfin, le ciel aidant, me rendre à Camarine.

Il faut d'abord se rendre à Géla, ce qui me fut une occasion de voir cette ville, la plus importante de la côte méridionale.

Elle est célèbre à deux titres : Eschyle y mourut et les Américains y ont débarqué. Sa campagne — « les champs géléens » — n'est pas moins « féconde en blé » qu'à l'époque d'Eschyle et son immense plage se prêtait aux opérations des deux mille navires qui s'en approchèrent, une nuit de juin 1943.

L'antique Géla se signale par les ruines d'un temple grec. Les soubassements et une colonne sont visibles dans le jardin public ; les pierres ont été utilisées pour l'église métropole. A l'autre extrémité de la ville, on dégage les murs d'enceinte que le sable avait recouverts.

La jeune Tarentine n'était pas seule à me guider vers Camarine. Pindare, toujours précieux pour les choses de Sicile, m'y guidait également : il a consacré deux odes à Psaumis

de Camarine, qui fut deux fois vainqueur à la course olympique des chars. Il vante la nymphe éponyme de la cité « nourricière de peuple », le « pur sanctuaire » de Minerve sa protectrice, la « haute forêt de ses solides édifices », son lac, les « eaux vénérables du fleuve Hipparis qui arrose la contrée ».

Telle était Camarine, « à qui, nous dit Virgile, les destins avaient ordonné de ne pas se mouvoir. » Malgré cet oracle, les habitants asséchèrent le lac auquel la nymphe avait donné naissance et c'est par cet endroit que les ennemis pénétrèrent dans la ville.

Camarine a si bien bougé depuis lors, qu'elle est devenue presque introuvable. Le chauffeur que j'avais pris à Géla, croyait y aller à son aise, bien qu'il n'y eût jamais été, et nous errâmes longtemps dans des vallées solitaires. Un berger providentiel nous indiqua la direction de la « contrée Cammarana », mais, au sommet d'une colline, un croisement nous laissa perplexes. La solitude était redevenue complète ; des rideaux d'arbres gênaient la vue. La voiture suivit au hasard une route qui aurait fait hésiter des charrettes, et nous louâmes notre flair, quand, parvenus à une ferme, nous sûmes que nous étions à « Cammarana. »

Ma visite fut bientôt faite. Dans la cour de la ferme, un tronçon de colonne grecque et un autel romain représentent modestement le « pur sanctuaire de Minerve » : il dominait la plage de Camarine, qui continue celle de Géla. Il n'y a que de vagues débris pour rappeler, alentour, « la haute forêt des solides édifices. » Du côté de la plaine, une vigne et un champ de pois chiches descendent vers « le fleuve Hipparis » qui est maintenant un ruisseau. En vérité, Camarine ne perd rien à rester le privilège des lecteurs de Pindare. Son principal mérite sera d'avoir fourni une rime à André Chénier.

Ce qui est plus émouvant que Psaumis ou la jeune Tarentine, c'est, au soir, le long des routes de cette province, la file des petites charrettes qui regagnent Géla. Ce sont les pauvres gens de la ville qui ont travaillé tout le jour sur les grands domaines, où il n'y a pas de quoi les loger. Ils sont partis à l'aube ; ils rentrent, quand la nuit tombe. A l'aller et au retour, ils font des heures de chemin. Dans ces vastes

étendues qui paraissaient abandonnées, ils ont sarclé, fauché, défriché. Ces routes qui étaient désertes, rappellent à présent des routes d'exode, avec leur impitoyable sens unique. Quelques-uns sont juchés sur des ânes ; un énorme tas de fourrage leur tient lieu de selle — si c'est du trèfle rouge, on dirait que les fleurs sont les pompons d'une housse. Les charrettes, elles aussi, sont chargées de fourrage. Les enfants, serrés autour du père et de la mère, regardent, avec des yeux éblouis, l'automobiliste qui passe, bercé par les chansons d'un poste de radio. Les chiens sont attachés à l'essieu, pour ne pas encombrer la route. Quelquefois, un petit troupeau de chèvres, bien groupées, accompagne la charrette ; quelquefois, l'une d'elles a pris place au milieu de ses humbles maîtres et elle appuie la tête sur l'épaule d'un enfant.

Je voudrais décrire les visages de ces hommes et de ces femmes, ces visages creusés et durcis qui semblent venir du fond des temps. Ils reflètent les peines d'un labeur séculaire et ceux des enfants reflètent les chefs-d'œuvre que cette race a produits.

ROGER PEYREFITTE.

MUSIQUE

I

La prose explique, la poésie révèle — seule la musique nous livre intégralement ce qu'elle exprime. Non pas seulement des sentiments : la vérité. Partout ailleurs mutilée : il reste toujours quelque chose à dire et ce quelque chose est l'essentiel.

Le mot s'arrête au seuil de l'évidence : ici commence le règne de la musique. La dernière réponse, la seule valable, nous est enfin donnée par cet ordre rendu sensible. Impossible de la traduire en un autre langage. Nous l'accueillons en nous, comme une certitude indicible. Tout devient clair et, par là-même, mystérieux. Nous *savons* — non par l'intelligence, la sensibilité ou l'intuition, mais par une communion intime de tout notre être avec la vérité. Des problèmes qui nous obsédaient se trouvent soudain résolus, sans qu'aucune raison nous ait été fournie.

Je me souviens de cette époque où j'avais perdu Dieu et où je le cherchais désespérément, sans parvenir à sortir d'un doute sans issue : une seule phrase de Bach me l'a rendu si évident que, jamais plus, devant cette réponse définitive, aucune question ne se poserait à moi. Sans doute parce que Dieu est présent dans la musique. Tout entier. Les autres arts ne nous livrent de lui que des reflets. La musique recompose le miroir, parce qu'elle contient tous les arts comme toutes les démarches de la pensée : architecture et mathématiques, danse, peinture et discours cohérent, pure abstraction sans cesser jamais d'être volupté.

Paradoxe miraculeux, un calcul émeut notre cœur et comble nos sens, dans la mesure même où son exactitude

est rigoureuse (1), et cependant le mystère demeure entier, car cette rigueur qui l'a suscité ne nous en livre pas le secret.

Tout cela est si simple, au fond. Et c'est pourquoi il est si difficile de le dire. La musique *est* la simplicité : *ce qui est.* Immédiate comme l'air qui nous entoure et comme lui chargée d'une infinité d'éléments. Qui la respire la possède : qui l'analyse la perd. J'observe ces naïfs auditeurs qui « suivent sur la partition », touristes qui vérifient si le paysage correspond aux indications de leur guide. Ici, il y aura un solo de flûte ; un peu plus loin, le quatuor des cordes dessinera le thème principal — repris, dans dix-sept mesures, par les bois. Et tout arrive comme il avait été écrit — mais rien n'arrive. On a su comment c'était fait, on a manqué l'enchantement (2).

Enchantement : mot dangereux — comme si le rôle de la musique était de nous plonger dans une voluptueuse hébétude. Mieux vaudrait parler d'initiation. S'il est des musiques qui nous endorment, d'autres, au contraire, nous éveillent, nous portent aux limites de notre lucidité, nous rendent clairs, transparents et aigus, tandis qu'elles dissipent autour de nous la brume et l'obscurité.

Je crois que plus la musique tend à être musique et à n'être que cela, plus sûrement elle nous libère des sentiments mêmes qu'elle exprime, pour ne plus éveiller en nous que la joie de la perfection. Quand Beethoven chante la douleur, c'est à notre douleur qu'il nous ramène et nous asservit, parce qu'il est resté à mi-chemin de la musique, dans les parages de la littérature, de la confidence et de la complicité : rien de tel chez Mozart. Douleur, amour, désir, volupté, jalousie sont devenus musique et nous devenons musique en l'écoutant, nous sommes détachés de ce que nous éprouvons parce qu'il nous a livré le secret de le transfigurer — le secret de transmuer les sentiments les plus déchirants et jusqu'au désespoir en plaisir.

Bien plus que le mot *enchantement*, en quoi se décèle je

(1) N'est-ce pas aussi de l'exactitude que nait la poésie?

(2) Imagine-t-on, au théâtre, des spectateurs qui suivraient, sur le texte, la pièce que joueraient les acteurs? Lire, avant ou après, soit — mais pendant !

ne sais quelle inquiétante et trouble magie, me paraît convenir le mot *plaisir*, dès qu'on essaie de parler de la musique. Lui seul exprime, sans mensonge et sans emphase, cette sensation de domination et de liberté, cette satisfaction devant ces conflits enfin ramenés à l'unité, la délectation de l'ordre et de l'harmonie. Plaisir qui est une victoire, sérénité pathétique, car elle est faite d'inquiétudes dépassées et elle en garde l'écho. Mais combien peu de musiques atteignent au plaisir, se souviennent que l'homme n'est jamais aussi grand que dans le jeu?

II

Je pense que chacun de nous est présent dans la musique. Ce qu'il y a de plus secret en nous, de plus permanent et de plus essentiel, un jour quelque musicien, sans le savoir, l'a enfermé dans une phrase ou, simplement, dans un accord. Prise de conscience et rencontre ineffables : je me trouve et te découvre en écoutant. Il y a, dans Chopin, de quoi légitimer ce qui me paraissait chez toi faute ou faiblesse et c'est en entendant *la Mer* que j'ai compris combien, sous tes métamorphoses superficielles, tu demeurais identique et fidèle.

Il y a bien telles héroïnes de Dostoïevski : Aglaé, par exemple... Mais ce ne sont là que des ressemblances, tout au plus des parentés. La réponse qui résout toutes tes contradictions, qui apaise mes doutes en me révélant notre fraternité, la musique seule peut me la donner, comme elle seule me ramène à moi-même aux heures où je me perds et ne me reconnais plus.

III

On ferait une étrange symphonie avec les thèmes qui dorment en moi — elle serait pourtant la seule qui, de la première à la dernière note, ne me décevrait pas.

Ils sont empruntés aux musiciens les plus différents, au hasard de ce que ma mémoire a choisi. Mais ce choix justement leur confère une unité, tellement plus profonde et

plus vraie que si elle était formelle. Ce serait aussi une histoire, la seule histoire véridique de ma vie. Je sais bien qu'en racontant avec la plus scrupuleuse fidélité ce qui m'est arrivé, je ne ferais qu'un récit incomplet et déformé. Tandis que si je chantais les thèmes... mais qui m'entendrait? Leur langage est encore plus secret que celui des mots...

IV

Que je cherche à me perdre ou à me sauver, toujours je trouve un musicien qui répond à mon appel. La musique me propose toutes les disciplines et toutes les permissions. Parce qu'elle est essentiellement une invitation à vivre. A quoi bon établir une hiérarchie entre ces sollicitations? Rejeter Wagner au nom de Bach ou de Mozart?

Dans la musique seule, je puis me réaliser intégralement sans me perdre...

V

Il faudrait parler de Mozart avec d'infinies précautions. Il n'est pas un musicien, il est *la* musique : donc irréductible aux mots. Fait pour chanter : quelles que fussent les circonstances. Indifférent aux bruits qui l'auraient pu distraire comme aux difficultés sordides qui empoisonnaient sa vie ; indifférent au chagrin, à l'amour, au plaisir, au succès, dès qu'il s'abandonnait à cette respiration qu'était pour lui la musique. Vivait-il? Oui, mais sur un autre plan que les hommes. Les événements réels ne l'affectaient pas : il les subissait, sans leur appartenir. Sans doute ne croyait-il pas à leur réalité. Un artiste se prête à la vie, comme à une feinte qui abuse les autres et le protège contre leur indiscrétion. Il est ailleurs. D'où sa liberté souveraine, son détachement absolu.

Ceux qui ne connaissent pas les règles du jeu, ne peuvent l'atteindre. Mozart est invulnérable. Parce qu'il s'est réfugié tout entier dans l'univers de sa création, que les autres nomment fiction et qui est pour lui l'unique vérité. Lorsque

Beethoven nous prend à témoin de ce qu'il éprouve, il trahit : il quitte sa patrie pour rejoindre la nôtre, son langage pour emprunter nos mots humains. Mozart reste chez lui. Là où il a connu ce Paradis sur terre, qui est de s'accomplir dans la perfection de son chant.

Il est devenu ce qu'il a fait. De combien d'autres artistes peut-on le dire? Ils se cherchent en créant, mais ils meurent inachevés s'il est resté quelque chose en eux qui ne se soit pas incarné dans une œuvre.

Mozart se confond avec la sienne. Il est mort, non de maladie, mais d'avoir tout dit. Pourquoi le plaindre? Il lui a été épargné de se survivre. Il n'a pas connu non plus ces périodes de stérilité qui sont pour l'artiste la pire des morts, une mort consciente, l'exil hors de sa propre patrie et l'obligation de consentir au mensonge de la vie. Il n'a cessé de s'affirmer. Lui dont on vante la grâce, sa musique est la plus virile qui soit. Jamais une hésitation, jamais une plainte, jamais une inquiétude, parce que, quoi qu'il ait à dire, il trouve aussitôt son langage et aussitôt se libère.

Sa leçon est une leçon de goût, donc de courage : la discipline de l'élégance. Poussé à ce degré, le joli lui-même rejoint le sublime, car il est nourri de tout ce qu'il a dû dépasser pour atteindre à la grâce. A cette bonne grâce aussi, faite d'une pudique et fière discrétion, jointe à ce respect d'autrui qui interdit la confidence. Et l'interrogation. Mozart ne s'introduit pas en nous pour y réveiller nos sentiments endormis et nous contraindre à l'aveu — il nous propose le secret de résoudre en accord parfait nos dissonances intérieures les plus irréductibles. Il existe donc un monde où nous puissions enfin nous réconcilier avec nous-mêmes et avec les autres, avec nos regrets, leur envie, nos remords, leurs reproches, nos échecs et nos désespoirs. Rien n'est perdu, rien n'est irrémédiable, puisque tout peut devenir musique depuis l'enchantement du *Concerto en ré*, jusqu'à la gaieté de Pagageno et l'impénitence de don Juan. Tout, jusqu'à la mort : est-il rien de moins lugubre que l'*Ode funèbre*, où la mort est dominée avec une calme fierté, avec une sérénité dont la grandeur et la solennité calme n'ont été atteintes, je crois, par aucun autre musicien...

VI

Imaginez que les hommes, soudain, éprouvent le besoin de s'exprimer par le chant, selon des formes stéréotypées qui vont du récitatif à l'aria et cela, encouragés et soutenus par une troupe de musiciens attentifs — tandis que, pour créer une détente, certains d'entre eux se mettent à danser avec un égal souci de rigueur et de précision. Ils nous offriraient de la vie, une image apparemment fausse et absurde, en réalité d'autant plus vraie qu'elle est plus stylisée. Tel est l'opéra, ou plutôt tel il devrait être, s'il était parfait. La réussite et l'incarnation intégrales de la musique. Il était donné à Mozart, le musicien-né, d'y exceller. Debussy lui-même, n'a atteint une certaine perfection, dans son admirable *Pelléas*, qu'en trichant, puisqu'il a cherché à se rapprocher le plus possible du langage parlé.

Mozart, lui, joue, franc jeu : il accepte la convention et, par là, rejoint le style. Nous sommes introduits dans un univers qui n'a plus rien de commun avec le nôtre. Le chant pur : la vie purifiée par le chant. Il ne peut y avoir, dans une tentative de ce genre, qu'une réussite parfaite ou un échec total. La plupart des opéras sont faux : la convention y est mensonge. Chez Mozart la convention, au contraire, crée une vérité d'un autre ordre. Avec quelle aisance et quel naturel — parce que cette vérité, Mozart ne devait pas se quitter pour la rejoindre. Sa vie était un opéra, c'est-à-dire éprouvée et exprimée immédiatement en termes de musique. Il n'avait pas besoin de transposer — ainsi la vie du poète s'ordonne-t-elle, sans effort, en poème.

VII

Tout se ramène à cette loi fondamentale : s'effacer pour mieux entendre. Comprendre une musique difficilement accessible, c'est se laisser lentement pénétrer par elle, à force de l'avoir écoutée avec bonne volonté. En se méfiant de soi

plus que d'elle et sans avoir peur d'être dupe. On ne l'est jamais d'ailleurs, avec une longue expérience de ce jeu. Si l'on a, d'un cœur sincère, entendu beaucoup de musique dans sa vie, on s'est en quelque sorte créé une bonne nature et on peut s'abandonner impunément. C'est là, je pense, la seule science qui vaille, qui renseigne sans risque d'erreur. La connaissance de la technique est utile, mais accessoire et doit, en tout cas, être dépassée. Ainsi le goût littéraire le plus sûr ne doit-il rien qu'à la fréquentation des bons auteurs, même si elle s'accompagne d'une ignorance totale des lois de la philologie, de la grammaire, de la syntaxe et de la rhétorique.

Il faut surtout faire confiance. Ne jamais se hérisser. N'avoir qu'une crainte : de manquer la chance d'un plaisir, ce qui est bien la plus humiliante, ridicule et incurable défaite. Pas question de savoir si ce plaisir est de qualité élevée ou basse, vulgaire ou raffinée, il est authentique ou il n'est pas. Cela dépend de nous d'ailleurs et c'est *notre* qualité qui est en jeu. Il ne faut pas viser à la science, il faut se purifier l'âme et les sens.

VIII

A qui est allé au-delà de la parole, il ne reste plus que le silence — et le geste ; ou la musique qui est silence et geste à la fois. Le vice secret de certaines musiques est de trahir le silence soit en organisant le bruit, soit en exprimant ce que les mots peuvent dire. La musique n'est pas tout à fait le silence : la dernière étape vers le silence. Au-delà, il n'y a plus que la contemplation immobile.

Musique accordée aux battements du cœur, au rythme profond des mers comme à l'inconstance des vagues, au vent dans les arbres et au ciel immobile dans la vallée, à la révolution des planètes et à la succession inexorable des heures. Organisée comme le corps humain, avec ses cellules, le sang qui circule, les poumons qui palpitent, les muscles qui se bandent, les nerfs qui vibrent dans la charpente harmonieuse du squelette. En écoutant une fugue de Bach, je

voyais autrefois s'édifier un monument, mais un monument est inerte et l'architecture de la musique abrite la pulsation de la vie : son ordre est cet équilibre instable bien que parfait des organismes vivants : la plus légère erreur, la moindre rupture et l'édifice s'écroule : maladie ou mort.

Musique, indéfinissable comme les parfums. Il y a vraiment le parfum de la musique : cette part qui échappe à l'analyse et qui est l'essentiel. Chaque art a son parfum, le charme est le parfum de la femme car si l'on peut décrire la beauté, la séduction échappe aux mots. Il y a un point où tous les parfums se rejoignent et se confondent, où la femme devient musique, où les couleurs et les formes chantent en un seul accord, où le mensonge de l'art devient la suprême vérité de la vie, où nous ne savons plus de nos sens ou de notre âme ce qui a touché Dieu. La musique tend vers cet instant parfait — l'approche, l'atteint, s'en éloigne, et c'est parce que, tout à tour, elle le gagne et le perd, qu'elle nous émeut comme la poursuite du bonheur. Nous ne sommes pas mûrs pour la contemplation sans lutte, pour une possession qui ne serait pas menacée...

IX

Musiques dans lesquelles on habite comme en une demeure solide et claire — dans lesquelles on se noie — qui sont d'intérieur ou de plein air, paysages ou chambres closes ou parfois même prisons : musiques douces, molles et tièdes comme des lits, musiques inexorables comme des machines, précises et sèches comme des théorèmes, chaleureuses comme des harangues, insolentes comme des enfants, insinuantes comme des tentations, purifiantes comme des prières, désespérées comme le réveil d'un amant trahi, apaisantes comme un pardon, exaltantes comme la porte qui s'ouvre sur la liberté. Musiques où l'on se sent chez soi, sur la place de son village ou dans la chambre où l'on est né, d'autres qui nous dépaysent avec une cruauté délicieuse, musiques qui nous accueillent comme une terre étrangère mais ouverte aux voyageurs, musiques qui nous refusent comme des coins

farouches de Bretagne où l'étranger est un intrus. Musiques de paix et de guerre, de menace et de ruse, de haine et d'amour, musiques pour les héros, musiques pour les lâches et musiques aussi pour les braves gens qui ne se posent pas de questions. Pour ceux qui cherchent le repos et pour ceux qui cultivent leur inquiétude, pour ceux qui poursuivent l'oubli et pour ceux que travaille la rage de se souvenir. Musique pour tous les âges de la vie, pour tous les événements et toutes les circonstances de nos jours, car il n'est pas un seul de nos instants ni même de nos sommeils qui n'ait trouvé cet accompagnement sonore qui lui sert de commentaire et d'écho. Je pense à ces mots qui figurent sur certains programmes de radio : « Musique ininterrompue » — oui, ininterrompue, car elle pourrait jouer, pour chacun de nous en particulier, à chaque heure du jour et de la nuit...

X

Essentiellement pure, quel que soit le prétexte de son inspiration, la musique réclame de nous une pureté égale. Le sacrilège est d'en faire une complice. Si elle consent à exprimer tous les sentiments et toutes les tendances, sans aucun souci moral, c'est pour les sublimer. Nous arracher à nous-mêmes — non nous asservir à nous-mêmes. Apprendre à écouter : discipline intérieure autant qu'éducation de goût. Dis-moi quelle musique te hante, je te dirai qui tu es. Tout se tient : à perfectionner son goût musical, il est impossible qu'on ne se perfectionne pas soi-même.

C'est parce qu'elle est née du besoin de créer que la musique, comme tous les arts, possède un pouvoir libérateur. Quelle que soit l'intensité du sentiment qu'il éprouve, un homme en est déjà à demi libéré, s'il a la force de l'incarner dans une forme, d'en faire cet objet distinct de lui qui s'appelle une œuvre.

Et un homme accablé de douleur qui consent à écouter un chant de douleur est bien proche de la guérison. Sinon il s'enfermerait dans la prison du silence et de la solitude. Au contraire, de sa torture, il extrait un plaisir. — Il est

vrai que certains cherchent dans la musique un excitant à leur joie et à leur désir ou l'occasion de souffrir avec plus d'acuité — je ne suis pas loin de voir là un phénomène d'impuissance et d'insensibilité...

XI

J'ai besoin de la présence réelle de la musique. Qu'elle me soit donnée par le disque ou la radio, elle me paraît désincarnée. Il me semble que j'entends aussi par les yeux. Certains thèmes, certains détails orchestraux m'échappent, si je ne vois pas l'intrumentiste qui les joue. Il y a aussi cette double impression de devenir et de risque que seule la vue d'un orchestre peut me donner. La musique est déjà née, avant que je pose le disque sur le plateau. Au moment où le chef monte sur l'estrade, elle est encore à naître : j'assiste, mesure par mesure, au drame de sa naissance : et je tremble pour elle, à chaque instant, car il suffit d'une défaillance pour que sa mise au monde soit compromise — alors que cette crainte délicieuse est absente du disque. Absents aussi, ces hommes et ces femmes qui composent le public et en qui la musique devient, sans qui elle demeure une réalité abstraite, une parole sans écho ni réponse. L'écho et le réponse sont essentiels à la musique qui, essentiellement, est dialogue : comme tout art, d'ailleurs.

Peu m'importe que mon voisin me gêne, mes voisins me sont nécessaires. Grâce à la musique, je découvre la fraternité qui les rapproche de moi. Sans elle, je ne verrais dans la plupart d'entre eux que des étrangers, en quelques-uns des ennemis ; alors que nous sommes si proches sans le savoir, par cette part de nous si intime et si personnelle qu'elle seule peut devenir collective. Seul un danger partagé, la douleur, l'enthousiasme ou la peur d'une foule réveillent en nous cet homme collectif qui constitue le noyau secret de l'individu...

Comment se passer aussi de ces minutes d'attente, lorsque l'estrade est vide, l'orchestre encore incomplet et que les musiciens préludent, chacun pour soi, dans une anarchie joyeuse et touffue... Une longue habitude n'est pas parvenue

à me blaser de ce plaisir. Je pense : « Je suis là et bientôt le temps va s'organiser en rythme, l'air que je respire va se changer en sons, ces hommes peut-être ordinaires et prosaïques, dépassés par leur message, ne seront plus que les voix du mystère, les serviteurs de l'harmonie, chacun d'eux cessera d'exister et de sentir par lui-même, pour se fondre dans l'âme d'un seul homme, ce chef lui-même dépossédé de sa propre âme, si vraiment l'âme d'un musicien l'habite. Tout cela va se passer dans quelques minutes, tout cela aura eu lieu dans deux heures — et il m'est donné d'y assister ! » Jamais je ne suis parvenu à me faire à cette idée. Plus exaltante que la perfection même de l'exécution. Et qu'il s'y mêle un peu de crainte — cette crainte qui vous saisit quand une partie va se jouer, parce que rien n'est plus humain que la défaillance — qu'il s'y mêle un peu de crainte, une inquiétude qui persiste jusqu'à la fin du concert, ajoute à la délectation cet accent de pathétique sans quoi le plus aigu des plaisirs s'enlise dans les sables de l'ennui.

Pourtant, je comprends ceux qui ne peuvent écouter la musique, que dans une ambiance propice faite d'un déco. harmonieux, d'un silence et d'une solitude complices. Ceux que les toux, les mouvements brusques et les chuchotements des voisins, les portes et les sièges qui claquent, la mimique indécente d'un chef d'orchestre ou d'un virtuose énervent et choquent au point qu'ils ne peuvent plus entendre la musique.

Il y a deux sortes d'auditeurs également fervents : ceux que le moindre bruit rend sourds à la musique, ceux que la musique rend sourds à tous les bruits. Qui oserait dire lesquels d'entre eux sont les plus musiciens? Il y a ceux aussi qui sont insensibles aux émotions collectives ou qui se défendent contre elles. A beaucoup d'égards, ils ont raison... D'une salle de concert soulevée par l'enthousiasme et possédée d'une âme unanime, aux foules hurlantes sous les balcons des dictateurs, il n'y a pas loin, puisque ici comme là l'individu abdique et s'abandonne. Rien n'est à la fois plus pur et plus vil — comme tous nos mouvements profonds, comme l'amour, le désir, comme le goût de la solitude aussi, qui va de l'esprit contemplatif au refus ombrageux de l'âme avare.

Pour ma part, je me sens à la fois trop solitaire et trop avide de communiquer avec les autres pour ne pas éprouver le besoin de cette intimité anonyme et silencieuse des salles de concert...

XII

La musique est un entracte, l'entracte par excellence. Les hommes et les femmes qui se sont rassemblés dans cette salle consentent à ce que la vie s'arrête pendant deux heures — ils le désirent et, pour être au diapason de ce loisir sonore, ils ont fait le vide en eux. Plus d'inquiétudes, plus de préoccupations, plus de soucis. Pourtant, ils sortent d'une guerre et vivent dans la terreur d'une guerre ; ils ont oublié ce que signifie le mot : paix. Tout ce qu'ils lisent, depuis les journaux du matin jusqu'aux essais d'un Sartre ou d'un Camus, les persuade qu'ils vivent, dans un univers absurde, une existence sans signification, en attendant d'être sacrifiés dans un cataclysme atomique, parqués dans un camp de concentration ou résorbés dans une masse anonyme. Il y a de quoi être obsédé — par la révolte ou le désespoir. Même ceux qui ne se formulent pas cette inquiétude la subissent obscurément, forcés qu'ils sont de se débattre dans un univers tous les jours plus compliqué que les hommes en place s'ingénient à rendre irrespirable, sans qu'on puisse lutter contre leurs machinations. Car la guerre subie et la guerre redoutée pèsent sur la ménagère comme sur l'homme d'État et il semble que tous les instants de leurs jours ne suffiraient pas à leur lutte sordide ou grandiose. Pourtant ils s'offrent le luxe non seulement d'oublier, mais de se créer une obsession toute gratuite, de participer à un drame intemporel et fictif, de s'abandonner aux passions les plus désintéressées qui soient. Au théâtre ou au cinéma, c'est encore un reflet de leur vie qu'ils contemplent : ici leur vie s'arrête, ils sont délivrés. Je crois que le miracle de cette délivrance et de ce loisir n'a jamais été aussi pathétique qu'aujourd'hui.

Une évasion? Non. Un retour à la sagesse. Échapper à l'instant c'est rejoindre l'essentiel. L'inquiétude et la peur sont des états stériles. Ils nous rendent victimes, non seule-

ment du mal, mais de la menace du mal, même incertaine : ils l'attirent, en voulant le conjurer. L'homme qui oublie volontairement ses craintes et ses soucis, pour s'abandonner tout entier à la musique, affirme sa liberté. Dans ce domaine, il est invulnérable. Aucune propagande, aucune pression n'agit plus sur lui, pour le déposséder de sa volonté. Il assiste et participe à une activité gratuite — une des seules qui subsistent encore à notre époque engagée. Ma vérité qui lui est offerte transcende le temps. En écoutant Mozart, il rejoint l'homme du XVIII^e siècle et s'étonne de voir qu'il n'est pas différent de lui ; et il sait bien que la musique la plus actuelle, si elle est valable, enseignera à ses arrière-petits-enfants que rien d'essentiel ne change dans l'homme. Cette faculté de s'émouvoir par-delà les siècles l'affranchit des servitudes et des préjugés du jour. La musique est à elle seule un pays et une époque : sans frontières, ni dans l'espace ni dans le temps.

XIII

Bach et Mozart me paraissent être les deux incarnations les plus parfaites du génie. Parce qu'ils demeurent toujours maîtres de leur langage et qu'ils ont su maintenir une distance entre leurs œuvres et eux-mêmes. Que Bach soit un brave père de famille à la vie prosaïque et bourgeoise, que Mozart n'ait cessé d'agir comme un enfant, c'est pour moi un signe de l'authenticité de leur génie. Je me sens plein de méfiance pour les artistes dont la vie est géniale et qui, avec plus ou moins de sincérité, s'appliquent à se distinguer autrement que par leurs créations. Si passionnée que soit son œuvre, j'aime que celui qui l'a créée montre qu'il la domine par le calme de sa sérénité et demeure si discret que nous nous désintéressons de sa personnalité. J'éprouve cela pour Bach et Mozart — mais aussi pour Debussy, Ravel et Stravinski : je n'ai aucune envie d'apprendre ce qui leur est arrivé. Il n'en est pas de même pour Beethoven, Berlioz, Wagner ou Liszt : et leur intérêt anecdotique gêne l'admiration qu'ils m'inspirent. J'écoutais hier le concerto pour piano de Liszt et aussitôt, je voyais George Sand, Noht,an

Marie d'Agoult, Chopin, tant d'images, tant de visages, tant de péripéties, tant de souvenirs de lectures... Mais que vois-je, en écoutant un concerto brandebourgeois? Rien ni personne, sinon le visage même de la musique.

XIV

Pourquoi ne joue-t-on jamais les *Préludes* de Scriabine? Je le sais, il n'y a pas là de quoi déployer des prodiges de virtuosité — plutôt un raffinement d'interprétation dont seuls les plus musiciens des pianistes sont capables.

Peu d'œuvres méritent autant le nom de *Préludes*, par leur concision d'abord et par les portes qu'elles ouvrent sur le rêve. Elles ne donnent jamais une impression d'inachevé ou d'esquisse — elles ont la densité de brefs poèmes. La dernière note jouée, il semble qu'il n'y ait plus rien à dire, que tout développement et commentaire du thème soient superflus. C'est en nous qu'il se prolonge. Voluptueux, tristes ou passionnés, avec des harmonies qui surprennent et blessent délicieusement et aussi cette note d'étrangeté, ce « frisson nouveau » qui les apparentent à Baudelaire, ces *Préludes* ne doivent rien à Chopin (malgré certaines parentés) (1), rien aux Russes, non plus, dont ils dédaignent l'inspiration folklorique, rien à Debussy, car beaucoup d'entre eux lui sont antérieurs et même l'annoncent (2). Le signe certain de leur originalité, c'est qu'ils ne rappellent personne et que personne ne les a imités. Ils sont un phénomène insolite et isolé dans l'histoire de la musique — sans veille et sans lendemain, n'émanant ni d'une époque, ni d'une école, ni d'une race, mais d'un homme. Avec cela, profondément slaves, non de langage, mais d'inspiration, par cette amère délectation dans la mélancolie, ces brusques élans de passion ou cette sensualité insinuante et sans fadeur. Tous les *Préludes* de Scriabine, sans exception, aboutissent au désespoir — y

(1) Pas plus que Baudelaire à Musset.

(2) Il serait intéressant de savoir si Debussy a connu les *Préludes* de Scriabine et Scriabine la musique de Debussy (vers 1890).

aboutissent, car aucun d'eux ne l'exprime. Un homme seul pense tout haut dans une chambre. Une triste chambre d'hôtel, loin de son pays. Il parle d'amour et personne ne l'aime. La solitude est son unique patrie. Rien que cette musique, pour percer ces murs qui l'emprisonnent. Mais qui l'entendra, même quand il sera mort?

L'intensité de cette musique est faite de pudeur et de raffinement : elle suggère — et vaut par ce qu'elle déclenche en nous, encore plus que par ce qu'elle dit.

Ils sont à la fois d'une exécution aisée et d'une interprétation officielle. Ce n'est qu'après les avoir joués très souvent qu'on parvient à les comprendre et à les traduire, sans rien déformer ni laisser perdre. Mieux que quiconque, un Cortot semble avoir été créé exprès pour les jouer.

XV

Pianos dans les jardins ! Et ce concerto pour deux violons de Bach entendu à Eze, l'été dernier... Peut-être n'est-il pas de décor plus favorable à la musique de chambre que le plein air. Le doux balancement des palmes, le vent silencieux, la mer au loin, tous les parfums avivés par la fraîcheur du soir. Quelques auditeurs fervents — très peu nombreux. Le dialogue entrelacé des violons, au son plus pur encore dans cet air translucide. Je ne les voyais pas, ni ceux qui les écoutaient. La musique me parvenait par la grille close sur la rue déserte : c'était plus beau encore que si j'avais été invité à me mêler à l'auditoire.

Un autre été, la grande *Polonaise* de Chopin qui jaillissait d'une fenêtre ouverte à Guéthary. Le déferlement des octaves descendantes répondait aux vagues de l'océan — et à la ferveur de son jeu, l'on devinait que le pianiste jouait pour lui seul. La solitude absolue — ou cette autre solitude : la foule anonyme cachée dans la pénombre — ou alors, quelque noble façade de palais italien, un jardin blotti autour d'une vasque, une fenêtre ouverte sur la nuit, tels sont les lieux où le mystère de la musique s'épanouit comme une fleur de silence.

Mais j'ai assisté à un miracle plus émouvant encore. Il était tard dans la nuit : on n'entendait pas un bruit dans cette rue villageoise de l'île Saint-Louis. Et tout à coup, pure et nue, s'éleva la voix d'un enfant qui chantait la *Nuit* de Rameau. Qui la chantait pour lui seul, comme il eût chanté n'importe quel refrain familier. Avec désinvolture et naturel et sans aucun respect déplacé. Puis, brusquement, il s'interrompit. Il me sembla que la nuit montait plus haut dans le ciel et je m'endormis dans une douceur d'absolution.

XVI

Je regretterai toujours d'être un si médiocre interprète. Seule l'interprétation permet de connaître une œuvre de l'intérieur : encore faut-il posséder assez de technique pour qu'elle cesse d'être un obstacle et devienne un moyen d'expression. Lire ne suffit pas — ni déchiffrer. Je n'ai jamais compris le plaisir que l'on peut éprouver à jouer *à peu près* un morceau, en escamotant les difficultés, en bâclant les passages ardus, ou en les simplifiant à sa guise. Mais quelle joie quand le clavier obéit, quand la nuance attendue répond à la pression du doigt, en un mot quand on joue l'œuvre telle qu'on l'entend en soi-même, telle que personne d'autre ne pourrait la jouer. C'est à cette audition intérieure que je compare toutes les autres interprétations (y compris la mienne, hélas !) même s'il s'agit d'instruments dont je ne joue pas — et rien n'est plus rare que de les trouver intégralement identiques. Je sais bien que je me trompe souvent — c'est cet interprète, qui me surprend ou me choque, qui a raison et non moi — mais à quoi bon invoquer les arguments qui me confondent? je ne puis renier mon chant personnel. Il vient de si loin, parfois. Du jour où, pour la première fois j'ai entendu ce prélude du *Clavecin bien tempéré* joué par mon père, lorsque j'avais cinq ans. Il jouait de mémoire, sa mémoire n'était pas toujours fidèle et quand je découvris plus tard le texte authentique, il m'arrivait de le reconnaître à peine. De le refuser même, comme une trahison.

Dangereuse séduction des souvenirs d'enfance et des pre-

mières impressions musicales ! Nous en demeurons incurablement marqués. La formation de notre goût peut nous inciter à des adhésions et à des refus que notre raison approuve et que notre cœur dément. Et les plus difficiles d'entre nous gardent d'étranges complaisances...

Il est bon cependant d'être né dans un milieu où régnait la musique — d'avoir grandi dans son parfum et d'en avoir été imprégné dès l'éveil de la conscience. En sorte qu'elle nous est depuis toujours familière, une habitude non une science acquise, un besoin quotidien plus encore qu'un plaisir. Ainsi naît une intimité qui est la plus sûre des connaissances.

Il faut tutoyer la musique ; comme il faut tutoyer toutes les grandes choses — ou, si l'on ne le peut, s'écarter d'elles car elles se vengent de notre respect.

ARNOLD DE KERCHOVE.

NAISSANCE D'UN TYPE SOCIAL

LE FONCTIONNAIRE MILITAIRE

Il faut sans doute qu'une société se désagrège pour qu'elle commence à prendre conscience d'elle-même. Il faut sans doute qu'un type social soit en train de disparaître pour que le romancier et l'historien puissent l'apercevoir sous tous ses aspects, le replacer dans de justes perspectives, discerner son originalité véritable. Trop engagés encore dans la France bourgeoise au XIX^e^ siècle, à peine commençons-nous à nous rendre compte que le bilan est très loin d'en être complètement et exactement dressé. A peine commençons-nous à mesurer ce qu'ont véritablement représenté, dans un univers social qui déjà n'est plus exactement le nôtre, le prêtre, l'artiste, l'instituteur, l'ingénieur, le soldat. Poussée profondément à l'intérieur de l'un des éléments constitutifs de la société française dans la première moitié du XIX^e^ siècle, il est rare cependant qu'une tentative d'investigation, ne vienne nuancer, enrichir, préciser, parfois même renouveler, le tableau familier de la France contemporaine.

Paradoxe qui n'est pas, par exemple, l'un des moins curieux de notre histoire sociale, que de constater que c'est avec la première apparition de la nation armée, c'est-à-dire avec les guerres de la Révolution et de l'Empire, que l'on voit se généraliser le type désormais traditionnel de l'officier de carrière. Malgré l'inexorable ascension de la bourgeoisie, malgré les progrès incessants de l'État centralisateur, il est à peine question, en effet, jusqu'aux dernières années de l'ancienne Monarchie, d'une *carrière* militaire au sens moderne du terme. Pour la plupart des officiers, l'armée n'est pas une occupation permanente, n'est pas ce que nous appelons un métier, mais

demeure un *service* — et un service souvent intermittent que l'on peut concilier avec bien d'autres activités et qui, de toutes façons, ne doit pas faire oublier la gestion du domaine. L'usage des congés répétés en temps de paix, l'habitude des longs quartiers d'hiver passés loin des troupes, font que beaucoup d'officiers passent plus de temps sur leurs terres, à la cour ou en déplacements que dans leurs garnisons. Selon une excellente formule, ils restent « beaucoup moins officiers que gentilshommes de service à l'armée ». Sous Louis XVI encore l'idée d'un métier militaire, permanent et exclusif, ne se trouve guère perçue de façon précise et complète que dans le petit groupe des « officiers de fortune », c'est-à-dire d'origine roturière, « vieillis dans le détail » et qui constituent le grand élément de stabilité des cadres. En fait, il faut attendre la période révolutionnaire et impériale, la dislocation des anciens cadres et leur profond renouvellement, pour que le service des armes devienne véritablement pour la masse des officiers un métier, une carrière semblable à toute autre carrière, à laquelle on entend consacrer l'essentiel de ses activités et à qui l'on demande des moyens réguliers d'existence et d'élévation sociale.

Ce qui disparaît en effet, et définitivement, dans les bouleversements révolutionnaires, c'est la notion même d'aristocratie militaire, de catégorie sociale spécialisée et vouée héréditairement au métier des armes. Certes et contrairement à un préjugé encore trop répandu, jamais en France sous l'Ancien Régime, pas plus au XVII^e^ qu'au XVIII^e^ siècle, la noblesse n'avait suffi à remplir seule les cadres de l'armée. Pourtant quelle que soit l'importance, parmi ceux-ci, des éléments d'origine roturière il n'en est pas moins indiscutable que, jusqu'à la chute de l'ancienne Monarchie, la notion de commandement militaire et la notion d'aristocratie nobiliaire demeurent très étroitement associées. Les fils des familles de petite et de grande bourgeoisie ne sont pas systématiquement exclus des cadres de l'armée, mais ils restent une minorité. L'armature traditionnelle de l'appareil militaire du pays, c'est toujours parmi les quelques dizaines de milliers de familles de vieille noblesse provinciale qu'il faut la chercher. Dispersées dans tout le royaume, solidement enracinées au

sol dont elles possèdent l'une des plus importantes fractions, ce sont elles qui, de génération en génération, fournissent à l'armée la plus grande partie de ses cadres. Pour les membres de ces familles la guerre, le service du roi par les armes, demeurent avec la gestion du domaine, une vocation essentielle, une vocation impérative, liée au nom, attachée à la naissance, et qui reste la justification primordiale des privilèges dont ils jouissent. Quant à l'officier « sorti du commun », au roturier qui par ses mérites exceptionnels est parvenu à s'élever dans la hiérarchie militaire, c'est encore cette vieille noblesse guerrière qui finit tôt ou tard par l'absorber. Ainsi, la présence de colonels fils ou petits-fils de financiers ou de négociants n'empêche-t-elle pas d'être maintenu le principe de l'antique alliance entre la fonction de chef militaire, la possession du sol et les titres et privilèges nobiliaires. Or c'est précisément ce principe qui demeurera définitivement absent de la France bourgeoise du XIX^e siècle. Ce qui ne signifie pas, bien entendu, que les vieilles familles militaires disparaissent, ni qu'elles renoncent entièrement à leur vocation traditionnelle. Mais ce qui signifie que le commandement militaire n'est plus pour elles une obligation, ni surtout un privilège. Dans aucun autre domaine peut-être, le triomphe du tiers-état n'a été plus complet ni plus décisif (et c'est précisément ce triomphe que vient souligner la substitution de l'idée de *carrière* à celle de *service*). La grande promotion des chefs militaires de la Révolution et de l'Empire, tous directement issus des milieux populaires ou de petite bourgeoisie, a ouvert une voie que nul ne peut plus songer à fermer. Après 1815 les noms des représentants des anciennes familles d'épée se lisent encore, plus ou moins nombreux, sur les listes de l'annuaire : ils sont très loin d'y représenter la fraction dominante. Le noble n'est plus nécessairement un officier-né et l'officier d'origine roturière ne tend plus nécessairement à se fondre dans la noblesse. Si la fonction de chef militaire reste toujours plus ou moins associée aux conditions et au compartimentage de la hiérarchie sociale, les liens sont désormais rompus qui l'unissaient si étroitement à la propriété du sol et aux privilèges de la naissance. Il ne s'agit plus seulement de ce double courant d'apports extérieurs qui, par le haut et par le bas, venait sans

cesse enrichir d'éléments nouveaux un corps social beaucoup moins fermé qu'on ne l'a dit. C'est la base même du recrutement qui s'est extraordinairement élargie, qui tend maintenant à s'étendre à l'ensemble de la communauté nationale, à s'ouvrir sur presque toutes les fractions de la société. Fait primordial pour la compréhension de la conscience militaire de la France bourgeoise du XIX^e siècle, pour la grande majorité des officiers, et jusqu'à la fin du second Empire, la vocation des armes ne se rattache à aucune tradition familiale. Elle ne se lie à aucun héritage dynastique ; elle ne s'intègre à aucun système héréditaire de valeurs et de devoirs.

En fait, si l'officier de la Monarchie constitutionnelle se distingue de la masse de ses compatriotes, ce n'est ni par son nom, ni par son milieu d'origine, mais essentiellement par le rythme même de son existence professionnelle, par la nature très particulière de l'organisation à laquelle il appartient et qui le cerne, qui l'isole, qui le sépare du reste de la communauté nationale par une barrière de plus en plus difficilement franchissable. « Tout dans l'organisation de l'armée, écrit un officier du second Empire, concourt à isoler celle-ci de sa nation ; des lois particulières, des traditions, des usages, des préjugés même habilement entretenus, tendent au même but : briser tous les liens qui unissent l'armée à sa source, tous jusqu'aux plus tenaces... » Le soldat de la Monarchie constitutionnelle et du second Empire ignore en effet la vie sédentaire et stable de la masse de la nation, liée à ses clochers, à ses champs, à ses métiers et à ses échoppes, solidement enracinée, fortement tenue par ses attaches familiales et ses habitudes locales. Alors que les mutations de régiment demeurent exceptionnelles, du moins jusqu'aux grades supérieurs, les changements de garnison sont par contre étonnamment fréquents. Il est rare qu'une unité séjourne plus de deux ans dans une même ville. Les ordres de mouvement sont généralement donnés tous les ans et c'est un chassé-croisé perpétuel qui déplace les corps de troupe à travers la France, les envoie dans les coins les plus divers et les plus opposés du pays. Au hasard, suivons un régiment, le 2^e dragons par exemple dans ses pérégrinations : nous le trouvons à Melun en 1834 ; il est à Stenay en 1835, à Commercy en 1836, à

Saint-Mihiel en 1837, à Longwy en 1838, à Sedan et à Amiens en 1839, à Abbeville en 1849, à Niort en 1842, à Nantes en 1843, à Vienne en 1844, etc... « Il est utile de dépayser un peu les régiments qui ne gagnent rien en discipline quand ils font un trop long séjour dans une garnison, précise d'ailleurs dans ses *Souvenirs* le général de La Motte Rouge... Pour que le soldat fasse bien son devoir, il ne lui faut pas trop de relations avec les bourgeois. Moins il aura de rapports avec eux, plus discipliné il sera ; c'est un fait incontestable. Le contact de l'uniforme et de la blouse ne vaut rien. »

Lié à son régiment l'officier n'aura guère la possibilité de se fixer, de s'attacher quelque part. Éternel nomade, son bagage doit être vite bouclé, ses malles toujours prêtes. A peine installé, il vit dans l'attente d'un nouveau départ. Il n'a pas le temps dans ses brèves escales de prévoir et de calculer, de se plaire à un climat ou à un paysage, d'y fixer ses rêves et ses projets. L'instabilité de cette existence rend singulièrement difficile la fondation d'un foyer, l'entretien d'une famille, l'éducation des enfants. Parmi les officiers, seule une minorité se marie et presque toujours tardivement, passé la quarantaine. (Sous Napoléon III, la garde impériale, corps d'élite, n'acceptera jusqu'aux grades supérieurs que des célibataires.) Les enfants sont rares, ce qui réduira encore le nombre déjà assez peu élevé des familles d'hérédité militaire. Les liens de parenté même se relâchent dans un temps où les communications sont toujours lentes, coûteuses et difficiles: Quant aux relations mondaines, elles se réduisent à peu de choses. Si l'on excepte les « fils de famille », porteurs de noms aristocratiques particulièrement brillants, ou représentants de la haute bourgeoisie, assez peu nombreux dans l'ensemble, les officiers ne fréquentent guère la société locale. Trois réceptions par an, chez le général, le préfet, le receveur du département, là se bornent le plus souvent leurs contacts avec l'extérieur.

« Il est seul, bien seul... ce soldat errant qui n'a pas de foyer. » C'est à l'hôtel meublé qu'il demande presque toujours d'abriter son sommeil. Une pauvre chambre à la laideur banale et dépouillée, deux sabres en croix sur le mur, une cantine enfermant ses effets personnels, voilà son univers. Ses repas

il les prend en commun, dans la salle de pension qui sert de mess, à la table réservée à son grade. En dehors du service, ses longues heures de loisir se passent au café. A la fois salon, cabinet de lecture, fumoir et salle de jeu, le café joue un rôle essentiel dans la vie de garnison. C'est là qu'on se retrouve plusieurs fois par jour, que l'on s'efforce de tuer les interminables soirées d'hiver, que le bézigue, l'écarté et le domino, les commentaires de l'annuaire, les récits de campagne de vétérans, les éternelles histoires de femmes des sous-lieutenants, parfois aussi les lourdes beuveries autour du punch et du vin chaud tissent peu à peu les liens de la grande fraternité militaire.

Vie fruste et monotone, malgré son nomadisme, et qui finit par se dérouler tout entière à l'intérieur du cadre étroit du régiment. Tout dans l'organisation de l'armée semble d'ailleurs calculé pour réduire au minimum la libre disposition de soi-même. « Les réglements enlacent si complètement l'individualité du militaire, précise un officier du second Empire, que ni ses gestes, ni ses sentiments les plus dérobés n'échappent au minutieux et incessant contrôle de la hiérarchie. » Pas plus que le simple soldat l'officier ne peut guère s'affranchir de la dépendance de ses supérieurs, se libérer de leur surveillance. C'est une tutelle constante qui pèse sur lui, l'enveloppe de toutes parts, qu'il retrouve à l'occasion des actes les plus importants de la vie, comme dans les détails les plus infimes de son emploi du temps quotidien. Veut-il voyager, ses déplacements demeurent soumis à un minutieux contrôle. Songe-t-il à se marier, outre les garanties financières strictement déterminées exigées de sa future femme (qui devra jusqu'en 1901 justifier d'un revenu annuel assez important), il lui faut encore solliciter de ses chefs l'autorisation de l'épouser. Son logis même ne peut s'écarter d'un certain rayon autour de la caserne. Seul dans toute la nation, il reste, en matière judiciaire, soustrait au droit commun, uniquement justiciable d'un code spécial et de tribunaux particuliers.

En dehors du régiment l'officier n'a d'ailleurs le plus souvent aucune attache, aucun point d'appui. C'est à son régiment que le lient ses souvenirs, ses affections, ses habitudes. « On n'est soldat, dit un texte de Bugeaud souvent cité dans

l'armée entre 1840 et 1870, que quand on n'a plus la maladie du pays, quand le drapeau du régiment est considéré comme le clocher du village ; quand on aime son drapeau, quand on est prêt à mettre le sabre à la main toutes les fois que l'honneur du numéro est attaqué ; quand on a confiance en ses chefs, en son voisin de droite et de gauche ; quand on les aime et quand on a longtemps mangé la soupe ensemble. » C'est donc une emprise le plus souvent sans partage que la vie militaire exerce sur ceux qui la mènent. Elle exige d'eux un engagement à peu près total. Elle les conduit presque tous à s'absorber et à se confondre dans la toute-puissante collectivité à laquelle ils appartiennent. « La démarche et l'aspect sont uniformes comme l'habit, écrit Vigny. La vivacité de la jeunesse et la lenteur de l'âge mûr finissent par prendre la même allure, et c'est celle de *l'arme*. *L'arme* où l'on sert est le moule où l'on jette son caractère, où il se change et se refond pour prendre une forme générale imprimée pour toujours. L'Homme s'efface sous le soldat. »

Ainsi se forme « l'esprit militaire » dans la France bourgeoise du XIX^e^ siècle. Société restreinte, isolée par son genre de vie à l'intérieur de la communauté nationale, repliée sur elle-même, l'armée de la Monarchie constitutionnelle et du second Empire ne constitue nullement une caste à proprement parler. Mais venus des points les plus différents de l'horizon social, ses membres n'en ont pas le sentiment de participer à une sorte *d'ordre*, au sens ancien du terme. En même temps que l'épaulette accorde à ceux qui la portent une égalité réciproque absolue, elle les sépare de la masse de leurs concitoyens, les « pékins », les « bourgeois ». Elle les place sur un plan moral différent de celui du reste de la nation. Elle impose à leurs consciences d'autres exigences, elle soumet leurs vies à d'autres lois que celles qui régissent l'existence de la plus grande partie de leurs compatriotes. L'officier de la France bourgeoise ne se définit pas de façon précise par ses filiations sociales. Il se définit essentiellement par un comportement et des réflexes particuliers, par une conception bien déterminée de l'honneur et du devoir, par une complète soumission à un certain type d'idéal moral. Mentalité spéciale, lentement élaborée dans les camps et dans les

garnisons, à l'écart des grands courants de la vie nationale. Mentalité nouvelle d'ailleurs, par quelques-uns de ses aspects les plus importants, dans l'histoire de la morale militaire.

★

« Vous avez déjà reçu plus de 15 000 conscrits, écrivait, en octobre 1807, Napoléon Ier au prince Eugène, vice-roi d'Italie. Ne perdez pas de temps à les discipliner... » Le respect du règlement, le souci de l'exacte discipline, de la stricte application de l'ordonnance, ne tiennent en effet qu'une place très secondaire parmi les préoccupations du soldat impérial. L'authentique image de la Grande Armée risque de se trouver faussée par le souvenir des étincelantes parades des Tuileries, de ces défilés compacts de bataillons massifs et empanachés. On ne saurait oublier que, si ce n'est à de rares moments, l'administration militaire de l'Empereur reste débordée, presque complètement impuissante. On sait qu'en campagne la solde n'est versée que très irrégulièrement, le ravitaillement presque jamais assuré. L'armée vit sur le pays conquis, réquisitionnant ou pillant sans autre formalité, dépouillant sur son passage les régions qu'elle traverse... De caractère simple, mais violent et passionné, le soldat impérial supporte mal d'ailleurs les entraves et les règles. Sa conception de l'obéissance militaire n'a que peu de rapport avec celle dont nous avons pris l'habitude. Les duels d'homme à homme, de peloton à peloton, même de compagnie à compagnie sont d'usage courant ; les cas d'insubordination fréquents à tous les degrés de la hiérarchie. La désertion fait fondre les effectifs et il n'est pas rare de voir des officiers abandonner leur poste ou leurs missions s'ils les jugent inutiles ou sans agrément. En campagne c'est une véritable armée, « l'armée roulante, » que constitue la foule innombrable des traînards. Quant aux règlements de manœuvre, la plupart des chefs formés empiriquement dans les hasards des combats les ignorent ou les méprisent. Qu'importent les connaissances théoriques ! De l'audace, un coup d'œil rapide, un tempérament bien trempé, voilà à peu près tout ce qu'on réclame de l'officier de troupe. A l'instruction, quand il y a

instruction, on ne s'attarde jamais sur « les manœuvres de l'ordonnance ». Beaucoup de chefs de corps introduisent dans la formation des recrues leurs idées personnelles, d'où une infinie diversité dans les exercices. Certains vont même jusqu'à élaborer des règlements particuliers qu'ils essaient de mettre en application dans leurs commandements. Les unités cependant se renouvellent si rapidement, les officiers et les hommes changent si fréquemment de garnison ou d'affectation, que la plus extrême confusion domine dans les habitudes et dans les usages, qu'aucune règle commune ne peut être dégagée. Et que dire des dernières années du règne où les besoins dévorants de l'Empereur rendent l'instruction élémentaire, l'abrègent, très souvent la suppriment ! On peut l'affirmer sans trop d'exagération. Par ses habitudes, son genre de vie, sa conception de la guerre et de son propre destin, le soldat impérial rejoint souvent le routier des vieilles bandes, retrouve le vieux type de soudard au tempérament anarchique et rebelle, avide de rapines et d'aventures individuelles.

Les mœurs militaires du premier Empire ne disparaîtront pas brutalement après 1815. Bannies des garnisons métropolitaines, elles se prolongeront quelque temps encore dans la période suivante sur les théâtres lointains d'opérations. Ce sont elles que l'on retrouvera notamment, et toujours vivaces, dans l'Algérie de la conquête, parmi les compagnons de Clauzel et de Bugeaud. Que l'on feuillette les souvenirs, par ailleurs si vivants et si colorés, que nous a laissés le général du Barail sur les débuts de sa carrière africaine, et l'on fera connaissance avec quelques-unes de ces pittoresques personnalités, frustes et véhémentes, au caractère incommode, mais fortement dessiné. « Figures militaires curieuses, déjà rares alors et aujourd'hui à peu près disparues de l'armée française, » note du Barail, qui écrit après 1870 et qui raconte les étonnantes aventures de ses anciens compagnons avec cette indulgence amusée et attendrie qui s'attache aux choses du passé. Voici le capitaine Bertrand, très grand, très maigre, roux de poil, « admirable cavalier, aimant le danger pour le danger », se promenant en amateur en Algérie, allant de préférence où l'on se battait. « Il n'était jamais à la place que lui

assignaient ses fonctions », précise notre auteur. Voici le capitaine Lecomte, du 2e chasseurs, dont les excentricités étaient légendaires en Afrique. « Quand il avait bu un verre d'absinthe il devenait fantastique, gagnait sa place au théâtre en marchant sur les genoux des spectateurs, interrompait la prima donna au milieu de son grand air..., et il entamait une chanson de son répertoire, qui n'avait rien de commun avec *la Norma*. » Voici enfin le capitaine Persat, vétéran des campagnes napoléoniennes, qui était allé se battre en Amérique du Sud et en Morée avant de rejoindre l'Algérie. Persat, nous dit du Barail, « n'était supportable que lorsqu'il chargeait ou que lorsqu'il chantait les chansons du Caveau. » Il défia un jour son propre chef de corps dans un duel à cheval. Tout Oran assista à la rencontre. Persat fut généreux et ce fut la monture de son adversaire qui supporta tous les frais de l'affaire : « A la première passe, il lui abattit l'oreille d'un coup de sabre ; à la seconde, il lui découpa une escalope dans la croupe ; à la troisième enfin, d'un coup de revers sur le bras, il fit tomber l'arme de la main de son adversaire, et on alla déjeuner pendant que le cheval entrait à l'infirmerie. »

Ces vétérans de l'épopée napoléonienne, incapables de se débarrasser des habitudes de leur jeunesse, font facilement école dans le milieu spécial de l'armée d'Afrique où abondent les têtes brûlées, les aventuriers de toutes espèces comme le fameux Yusuf, issu d'un romanesque passé de harem pour devenir général français, les fils de famille ruinés et endettés du type de Fleury ou de Saint-Arnaud, venus en Algérie à bout d'expédients. La discipline ne peut guère être stricte dans le cadre de ces vastes horizons où l'ambition s'enfièvre, où l'aventure individuelle reste encore possible, où toutes les audaces peuvent trouver leur récompense. Isolés dans un pays mal connu, les chefs de poste ou de colonne ne doivent guère compter que sur la hardiesse de leurs initiatives et la vigueur de leurs coups de sabre. Comment s'étonner de leur esprit d'indépendance et qu'ils ne se soucient guère de règlements à peu près vides pour eux de toute signification? Les habitudes sont indulgentes d'ailleurs, et l'administration ne se distingue ni par sa régularité ni par sa sévérité. La razzia, le pillage des biens de l'ennemi vaincu, des douars conquis

ou abandonnés, entrent dans les règles normales du jeu de la guerre africaine. Les occasions de profits de toutes sortes, y compris ceux que fournit la spéculation sur les fournitures et le ravitaillement, s'offrent sans grands risques aux intendants et aux officiers des bureaux arabes. Nombreux sont ceux qui ne savent pas résister à la tentation. Un terme spécial du jargon militaire africain, « le fourbi, » sert à désigner ce genre d'opération et l'on cite à mots couverts le nom de certains généraux qui ne dédaignent pas d'y prendre de l'intérêt. Nouvellement débarqué en Algérie en 1838 pour y prendre un commandement (qu'il abandonnera d'ailleurs au bout de quelques mois), le général de Castellane, l'un des plus précieux témoins de cette période, ne cesse de faire retentir son *Journal* de cris quotidiens d'indignation. Il ne se lasse pas de dénoncer l'ambition démesurée des officiers d'Afrique, leur goût de la publicité, la négligence de leur tenue, l'incurie administrative, les malversations des bureaux, les désordres de la comptabilité... « Les règlements sont foulés aux pieds... », « la tenue des troupes est déplorable »..., « les différents corps, les armes spéciales particulièrement ressemblent ici à une troupe d'arlequins... », « les aventuriers peuplant l'Afrique », etc... « Il n'y a en Afrique ni discipline ni instruction », finit-il par noter avec un dédain où se mêle beaucoup d'aigreur.

La sévérité de ce jugement ne doit pas surprendre. Elle ne fait que témoigner de la très profonde transformation des mœurs militaires françaises accomplie depuis 1815. Tandis que les traditions des Lassalle et des Murat se continuaient sur la terre algérienne, une nouvelle morale militaire s'élaborait peu à peu dans les garnisons métropolitaines. Un nouveau type de soldat s'y formait... Dans leur désordre pittoresque, c'est en effet le legs d'une époque révolue que représentent les habitudes de l'armée d'Afrique. Elles ne sont qu'une survivance et une survivance précaire, appelée très vite à disparaître. Grâce aux circonstances, grâce aussi à la force des souvenirs et des traditions, les mœurs militaires de la période napoléonienne ont pu se perpétuer quelque temps sur une terre exotique ; elles n'en demeurent pas moins irrémédiablement condamnées. L'armée prussienne avait, au XVIII^e siècle, donné le modèle d'une parfaite organisation

militaire, reposant sur une conception presque mécanique de la discipline, accordant au règlement une importance primordiale, faisant de chacun de ses membres un rouage bien réglé, au fonctionnement strictement déterminé. La plupart des nations européennes s'étaient alors efforcées de suivre l'exemple prussien : pour l'armée française notamment, les dernières années de l'ancien régime avaient été une période de codification, de règlementation, de mise en ordre dans tous les domaines. Accroissant dans des proportions considérables les effectifs, renouvelant la tactique, les cadres, le mode de recrutement, la Révolution et l'Empire avaient complètement bouleversé l'ancien état de choses. Mais une tradition n'existait pas moins, une tradition qui, au-delà du Grand Frédéric, pouvait se réclamer de Louvois, de Richelieu, des grands commis du XVII^e siècle français : la tradition de l'uniforme, du règlement, de l'ordonnance. Il allait appartenir au gouvernement de la Restauration, de la Monarchie de Juillet et du second Empire, de la reprendre, de la poursuivre et de la développer jusqu'à ses dernières conséquences.

Contre les excès de l'époque impériale, c'est en prenant la discipline pour principe de base, que la Monarchie constitutionnelle a voulu compléter, par celle des esprits et des mœurs, la réforme des institutions militaires. « L'obéissance passive », le respect absolu qui lui est dû, tel est désormais l'impératif le plus strict, le mot d'ordre essentiel qui l'emporte même sur le culte traditionnel des antiques vertus guerrières de courage, d'initiative et d'audace. Ouvrons encore le *Journal* de Castellane, très caractéristique de la mentalité des créateurs de l'armée nouvelle, de ceux qui l'ont façonnée et lui ont donné son esprit. Colonel sous la Restauration, général sous la Monarchie de Juillet, maréchal de France sous le second Empire, une constante préoccupation paraît dominer l'exercice de ses divers commandements : pourchasser les « irrégularités », — que celles-ci concernent le service de place, la coupe de barbe, le port de la capote ou celui du sabre. Tout doit être « à l'uniforme », « se ployer à l'obéissance », « se soumettre à l'ordonnance ». Castellane professe pour l'ordre écrit un véritable culte : « Si vous m'ordonniez de mettre les soldats en pantoufles, demain ils seraient tous

en pantoufles. » Et toute sa philosophie du service semble se résumer en cette phrase sans ambiguïté :« Il ne faut pas même qu'un soldat puisse croire à la possibilité d'agir autrement qu'on lui prescrit. »

Négligé à l'époque impériale le règlement est devenu maintenant le centre de la vie militaire. « On n'a pas permis à l'officier de se dérober une heure au règlement », constate un écrivain militaire de la fin du second Empire. Dès la Restauration, en effet, les ordonnances se sont multipliées, de plus en plus précises, de plus en plus minutieuses. Afin d'assurer leur application Gouvion-Saint-Cyr a mis sur pied tout un système d'inspections périodiques très poussées, très redoutées des officiers. Aucun des plus infimes détails de la tenue et de l'équipement ne doit échapper à leurs investigations. Pour réagir contre la négligence débraillée du troupier napoléonien, pour meubler aussi l'inaction d'une longue période de paix, la « frotte et l'astique » ont pris une place souvent prépondérante dans l'emploi du temps des garnisons. On scrute la coupe des habits, on compte les dents des molettes d'éperons, on mesure la longueur des cheveux, on jauge le retroussis des moustaches. « A-t-on commis le crime irrémissible de continuer à porter en 1826, le sabre ou la giberne conforme au modèle de 1823, que l'on a dû quitter en 1825? » ironise un officier de la Restauration. « Le blanc de la buffleterie est-il préparé selon les saines traditions de la vieille garde et de la garde actuelle? Les courroies qui attachent la capote sont-elles roulées selon les vrais principes? Les gibernes sont-elles bien astiquées? La cire dont elles sont enduites a-t-elle été composée des ingrédients prescrits et dans les proportions fixées? Quelques paires de guêtres n'ont-elles pas des sous-pieds plus larges ou un bouton de plus que ne veut le réglement?... »

Fixé sur ces points essentiels, le général inspecteur s'assurera en la lui faisant réciter par cœur, que l'officier possède à fond sa « théorie ». « Théorie » toujours accrue, jamais renouvelée : le règlement de manœuvre d'infanterie de 1832 reproduit celui de 1831, qui ne fait que reprendre celui de 1791, ce dernier introduisant en France les dispositions essentielles des règlements prussiens du milieu du XVIII^e siècle (ainsi le

jeune soldat du second Empire répète-t-il fidèlement les gestes et les mouvements compassés des recrues du Grand Frédéric). « Théorie » très lourde d'autre part, très abondante, « d'une complication infinie » avoue Trochu en 1867. Le règlement ne contient pas moins de 846 articles pour les seules évolutions de ligne, et heureux celui qui se sera rendu maître de leurs subtilités ! La mémoire devient ainsi de l'exactitude, la soumission et le « torse », l'une des principales vertus exigées de l'officier. « Excellent officier, » peut-on écrire sous la Restauration, et « en état de satisfaire l'inspecteur le plus difficile », celui « qui sait sa théorie sur le bout du doigt, qui connaît parfaitement la manière d'astiquer une giberne, de blanchir une buffleterie »... La méfiance est telle à l'égard de l'esprit critique, « ce frère ennemi du caractère, cet adversaire de la tradition », que rien n'est négligé de ce qui peut restreindre, enfermer et contraindre la personnalité. A Saint-Cyr par exemple, où le dressage militaire compte plus que l'enseignement proprement dit, aucune liberté n'est laissée au travail des élèves : chaque heure d'étude est réservée d'avance à un genre de travail déterminé et il est impossible, sous peine d'être puni, d'y faire autre chose. « Former à la fois des soldats obéissants et raisonnables est une chimère, déclare sans ambages un officier du second Empire. Ils ne seront obéissants qu'en ne raisonnant point. » C'est le triomphe de « l'uniforme », de « l'ordonnance », le triomphe aussi de la tradition prussienne du XVIII^e siècle. *Nicht raisonieren*, on reconnaît l'expression favorite du Roi-Sergent.

Parallèlement, c'est la notion de commandement, l'image du chef militaire qui se transforment. Le capitaine Coignet raconte dans ses *Cahiers* qu'au cours de la bataille de Marengo, alors qu'il n'était que simple soldat, le général Chambarlhac, commandant la division à laquelle il appartenait, fut victime d'une défaillance et abandonna ses hommes au milieu du combat. Le lendemain, lorsque Chamberlhac se présenta devant ses troupes, il fut accueilli par des huées, reçu à coups de pierre et à coups de fusil. Il disparut, ajoute tout naturellement Coignet, et « nous ne l'avons jamais revu »... Une telle scène n'est plus imaginable trente ans plus tard. Pour Coignet et ses compagnons de l'armée impériale, l'image

idéale de l'officier est encore celle de l'entraîneur d'hommes, le vieux type du chef de guerre dominant sa troupe, en dehors même des prérogatives de son grade, par son élan, son audace et son courage. Or, au regard de la nouvelle morale militaire, l'obéissance ne va plus à un homme, mais à une entité, « le commandement ». Il est bien évident que tel officier pris individuellement, peut toujours être aimé, admiré ou craint de ses hommes, mais tout cela ne vient que par surcroît, indépendamment, peut-on dire, de l'autorité que lui confère sa fonction. Ce qui compte essentiellement ce n'est plus son nom, son passé ou son prestige, mais l'épaulette, le grade dont il n'est que l'incarnation passagère. L'obéissance militaire est devenue anonyme par définition. L'inférieur n'est plus lié au supérieur par des liens personnels de fidélité, de respect ou de confiance, mais par une conception purement abstraite mais d'autant plus implacable de la hiérarchie. Nombreuses sont les plaintes dans cette période du XIX^e siècle, et venant de l'intérieur même de l'armée, concernant la dureté, parfois même l'extrême brutalité, qui préside aux rapports entre les grades. C'est qu'en se dépersonnalisant, en se déshumanisant, le pouvoir du chef sur son subordonné a pris un caractère de plus en plus absolu. Ce n'est plus un homme qui agit sur un autre homme, c'est toute la puissance de l'organisation militaire, toute la puissance même de l'État, qui se trouve engagée dans le moindre des ordres donnés ou reçus. A tous les échelons de la hiérarchie, le chef n'est plus que le dépositaire d'un principe d'Autorité qui le domine et le dépasse. On en arrive ainsi à une véritable mystique de la Discipline, de la Discipline fondée sur elle-même seulement, trouvant en elle-même son explication et sa légitimation. Devant ses exigences, tout ce qui est d'ordre individuel, personnel, doit disparaître, broyé, anéanti. Le rôle du soldat tend à se réduire à l'application mécanique des ordres qu'il reçoit. C'est dans l'esprit d'obéissance que finit par se résumer « l'esprit militaire ».

En dehors même de l'armée, l'évolution n'est d'ailleurs pas restée totalement inaperçue. Elle n'a pas manqué de déconcerter et de blesser certains esprits fidèles aux images ou aux conceptions du passé. « Grand Dieu ! Est-ce là un

héros? C'est un officier de maréchaussée ! C'est un procureur de basse Normandie ! » s'écrie dans le roman de Stendhal le jeune Lucien Leuwen, arrivant au 27e lanciers où il vient de s'engager et prenant contact avec l'un de ses chefs (qui doit rester dans le livre le type même de l'officier de la Monarchie bourgeoise), le lieutenant-colonel Filloteau. Formule cruelle que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de la boutade prêtée au comte de Chambord, après l'échec de ses démarches personnelles auprès du maréchal de Mac-Mahon, au mois de novembre 1873, lors de la tentative avortée de restauration monarchique. Le comte de Chambord s'était rendu secrètement à Versailles dans l'espoir d'agir directement sur le maréchal. Insensible à la dette de reconnaissance et de fidélité qu'avait jadis contractée l'un de ses aïeux, un Mac-Mahon catholique d'Irlande chassé de son pays en 1686 et ayant trouvé auprès du roi de France refuge et protection, celui-ci se déroba devant les sollicitations du prétendant. « J'avais cru m'adresser à un connétable, déclara le prince ; j'ai rencontré un colonel de gendarmerie... » Stendhal pensait à la libre et joyeuse hardiesse des soldats de l'armée d'Italie. Le comte de Chambord attendait le dévouement des gardes du corps ou des gardes suisses, attachés à la personne d'un prince, fidèles à la couleur de la cocarde. Tous deux cherchaient leurs références dans un passé disparu. Au-delà de leurs intentions péjoratives, au-delà des regrets et des déceptions qu'elles expriment, leurs boutades ont une signification qu'il importe de souligner. Elles saluent l'avènement d'un type social nouveau. Elles consacrent l'apparition du *fonctionnaire militaire*. Quel que soit le jugement que l'on puisse porter sur celui-ci, on ne saurait oublier que ses vertus comme ses faiblesses, inséparablement liées, ne font que traduire le triomphe d'une conception nouvelle du vieux métier et du vieil honneur des armes.

★

Une indiscutable grandeur s'attache à la morale de l'obéissance passive. L'acceptation totale des lois de la discipline militaire peut être une forme de renoncement, d'oubli complet de soi-même devant des exigences plus hautes. Tout ce qu'elle

suppose d'abnégation, tout ce qu'elle réclame d'esprit de sacrifice, il suffit de lire Vigny pour le comprendre. Martyrs douloureux mais conscients de la mystique de l'obéissance, les héros de *Servitude et grandeur militaire* se plient devant une conception abstraite du Devoir, comme le religieux se soumet à la règle qu'il a choisie. Ils s'effacent, se dépouillent, rejettent le plus cher d'eux-mêmes. C'est avec une sorte de morale stoïcienne de l'existence que se confond à leurs yeux le destin du soldat.

Si nobles, si exaltants parfois, qu'apparaissent certaines de ces formes de la nouvelle morale militaire, elles ne peuvent pourtant dissimuler de moins brillantes, mais plus banales réalités. Nul doute en particulier que le dogme de l'obéissance passive, tel qu'il se trouve défini dans la vieille armée du XIX^e^ siècle, n'ait fini le plus souvent par éteindre les esprits, par briser et dégrader les caractères. Étroitement ligoté par les règlements, l'officier perd peu à peu l'habitude d'agir et de penser par lui-même : peur des responsabilités, dérobade devant les initiatives, paralysie de l'audace et de l'imagination, telles seront pour la plupart les dernières conséquences du culte de l'ordonnance et du respect dévotieux du sacro-saint règlement. Il faut évidemment se garder de toute généralisation excessive. Outre quelques aventuriers de classe du genre de Saint-Arnaud, l'armée n'a pas manqué entre 1815 et 1870 d'esprits brillants comme Trochu, ou d'intelligences robustes comme Bugeaud ou Faidherbe. Tous les observateurs, tous les écrivains militaires, même les plus indulgents, s'accordent cependant pour dénoncer l'esprit de routine, le formalisme qui l'accablent. « Aucun des dépositaires du pouvoir à ses divers degrés ne veut engager sa responsabilité, constate le général Trochu en 1867. Tous perdent ainsi l'habitude de statuer, et bientôt celle d'étudier les affaires, car il est évident que cette étude n'est attentive que dans la mesure de la responsabilité que la solution à intervenir doit créer. » Quelques esprits plus particulièrement soucieux d'indépendance ne sont pas sans souffrir de cet état d'assujettissement perpétuel dans lequel ils sont tenus. Il y a bien de l'amertume dans ces quelques phrases que laisse échapper un officier du second Empire : « ...Que dirai-je encore? Qu'on

doit se taire ou parler par ordre? Que chacun de vos gestes quel qu'en soit le but, suppose une permission préalable, écrite, verbale ou tacite? Que toujours cent regards vous fixent, vous pénètrent et commandent votre pensée? » Mais la grande masse se résigne vite. Elle se soumet sans effort à l'automatisme qu'on exige d'elle, subordonne toute velléité d'action au reçu des ordres réglementaires, s'abstient soigneusement de toute décision qui ne se trouve immédiatement « couverte » par l'autorité supérieure. « L'armée n'est peut-être pas le pays natal de la routine, peut-on écrire encore en 1868, mais elle est certainement sa patrie d'adoption... La vie de l'intelligence la quitte insensiblement et se concentre dans quelques têtes qui réfléchissent seules, par privilège et délégation spéciale. »

La crainte des responsabilités s'accompagne en effet d'une atonie intellectuelle qui est allée en grandissant jusqu'à la fin du second Empire. Non seulement la réflexion personnelle ne trouve guère à s'exercer dans ce climat d'inerte soumission, mais il semble qu'il existe encore dans l'armée un certain préjugé défavorable à l'égard du travail intellectuel, une certaine défiance qui va parfois jusqu'au mépris de toute culture individuelle. L'officier qui achète des livres, les lit, les commente, remue les idées générales, est peu prisé de ses camarades, encore moins estimé de ses chefs : c'est un « faiseur » et ce qualificatif risque fort de compromettre définitivement sa carrière. La recherche et le jugement personnels sont facilement suspects ; on a tôt fait de flairer en eux des traces d'esprit critique et des menaces latentes d'insubordination. « On faisait valoir un jour, raconte l'un de nos précédents témoins, le mérite de certain jeune homme sorti d'une grande école scientifique en présence de son colonel ; celui-ci était un digne homme qui menait joliment la charge et, plus d'une fois avait roussi sa moustache au feu : « C'est bon, répondit-il, je les connais tous ces ch... d'encre, et j'en ai trop ! » Ce mot historique reflète assez fidèlement les dispositions répandues dans l'armée à l'égard des faiseurs. » « Ah ça ! point de ces b... de livres dans vos malles », conseille rondement Filloteau à Lucien Leuwen, son protégé.

Inertie intellectuelle qui n'a pas manqué d'avoir, sur le

plan strictement militaire, les plus regrettables conséquences. Ce n'est pas en vain qu'après 1870 Renan reprochera à l'armée d'avoir ignoré et méprisé la Science, c'est-à-dire les connaissances techniques et le travail de l'esprit. On sait que Napoléon III dut briser l'opposition du haut commandement et passer outre à la mauvaise volonté des bureaux pour faire adopter par nos troupes le canon à tube rayé et la mitrailleuse. Un ministre de la Guerre avait nié, à propos de cette dernière arme, que « pour maintenir notre gloire, il faille des engins nouveaux ». Au sujet du canon prussien se chargeant par la culasse et qui devait assurer à nos adversaires une écrasante supériorité sur l'artillerie française, Victor Duruy entendit un très grand chef lui déclarer : « On ne tire que trop de coups de canon. Pour approvisionner ces pièces, il faudrait d'innombrables voitures et ces impedimenta empêcheraient de marcher... Ce sont des mouvements d'horlogerie qui se détraquent... » A Maxime du Camp qui le rencontre sur le quai d'une gare, le 29 juillet 1870, et qui lui demande si son état-major est muni de cartes en quantité suffisante, un général de cavalerie répond, goguenard : « Ah ! vous voilà bien, messieurs les savantasses ! Les cartes, la géographie, la topographie, c'est un tas de foutaises qui ne servent qu'à embarbouiller la cervelle des honnêtes gens. La topographie en campagne, voulez-vous que je vous dise ce que c'est? Eh bien ! c'est un paysan que l'on place entre deux cavaliers ; on lui dit : « Mon garçon, tu vas nous conduire à tel endroit « et l'on te donnera un petit verre de ratafia avec une belle « pièce de cent sous ; si tu te trompes de route, voilà deux « particuliers qui te casseront la tête à coups de pistolet... » Ce n'est pas plus malin que ça et je m'y connais... »

Autant de témoignages d'un état d'esprit que nous ne cessons de retrouver au cours de toutes les campagnes du second Empire. État d'esprit qui se traduit encore sur le champ de bataille, non seulement par une pauvreté des conceptions stratégiques et tactiques évidente à tous les degrés de la hiérarchie, mais souvent même par un dédain ouvertement affiché à l'égard de tout calcul et de toute prévision manœuvrière. C'est au combat une recherche impatiente du danger, une surenchère dans l'intrépidité, à laquelle personne, quel que

soit son grade, ne songe à se dérober. A Varna, occupé par nos troupes en 1854, un incendie dévaste la ville et menace les poudrières : aussitôt, pour prévenir toute panique, six généraux et un colonel se placent contre leurs murs. A l'assaut de Constantine en 1837, La Moricière marche à la tête de ses zouaves et interdit qu'on le dépasse ; entre la tranchée et la brèche il voit le commandant du génie Vieux, un vétéran de Waterloo, qui cherche à le gagner de vitesse. « Commandant, lui crie-t-il, je vous brûle la cervelle si vous passez devant. » « J'ai enlevé mes hommes à la baïonnette dix fois sous le feu, écrit le même jour Saint-Arnaud à son frère, monté dans les maisons, couru avec cette rage, cet élan que tu me connais à travers les balles et la mitraille... Je voulais me faire tuer, me faire remarquer, avoir la croix... »

Obscure survivance, peut-être, d'une longue tradition, la tradition du Steinkerque et de Marignan, d'Azincourt et de Crécy? La charge, le moment de l'assaut, de la course vers l'ennemi, semble représenter le point culminant de la vie du soldat, celui vers lequel convergent tous ses espoirs et toutes ses ambitions. Une sorte de méfiance un peu méprisante s'attache par contre à la prudence, à la circonspection, au calcul. C'est dans le risque, dans le fait d'armes personnel, bien plus même que dans l'efficacité et la réussite, que l'officier cherche l'expression la plus haute de la gloire militaire : une charge brillamment conduite est certainement tenue en plus haute estime qu'une habile combinaison stratégique élaborée loin du feu, même si le succès manque à la première et favorise la seconde. « Les troupes qui étaient en position devant Laghouat, écrit avec fierté le général Bosquet en 1852, ont enlevé la ville, *à la française*, l'épée nue et la baïonnette au fusil, sans attendre des réserves et du gros canon. » « On a peu ou point manœuvré, note Castellane dans son *Journal* à l'occasion de la campagne d'Italie de 1859... On a enlevé les positions à force d'hommes et de courage ; les Autrichiens ont mieux manœuvré que nous ; ils ont été vaincus par la force de nos baïonnettes. »

Sans doute tout cela est-il loin de représenter une nouveauté dans l'histoire militaire. Particulièrement accentuée durant notre période, cette carence de l'esprit manœuvrier

n'en doit pas moins être mise en étroite relation avec les formes très spéciales du « dressage » militaire depuis 1815. On ne saurait en effet perdre de vue le caractère strictement formaliste d'un système d'instruction, dont l'objectif était, au fond, moral beaucoup plus que pratique, qui visait à briser et à modeler les âmes bien plus qu'à préparer aux nécessités immédiates du champ de bataille. Une partie appréciable de l'emploi du temps des garnisons se trouve bien consacrée aux manœuvres de l'ordonnance : mais celles-ci, datant, nous dit Trochu, du temps « où toutes les parties d'une longue ligne de bataille, étroitement solidaires et comme soudées entre elles manœuvraient tout d'une pièce », consistent essentiellement en exercices d'ordre serré, en une sorte de carrousel d'une précision mécanique mais d'une extrême complication parfaitement inexécutable devant l'ennemi. Quant aux séances de *théorie*, considérées comme primordiales dans la formation des officiers et des sous-officiers, elles se résument, nous l'avons dit, en récapitulations mnémotechniques sans aucun rapport avec les réalités du combat. Impeccable dans la parade, rompu aux strictes disciplines du polygone, aux rigides évolutions de l'école de peloton et de bataillon, le soldat du second Empire ne se trouve nullement entraîné à affronter les mouvantes vicissitudes du champ de bataille. Le parfait automatisme des réflexes qu'il finit par acquérir, et qui, dans certains cas, pourrait être précieux, ne trouve malheureusement aucun point d'application au combat. Ainsi, sous le feu, se voit-il contraint d'improviser — et c'est précisément ce pour quoi la logique contradictoire du système l'a le moins préparé. Ainsi le caractère mécanique de l'instruction se traduit-il paradoxalement mais nécessairement par une anarchie à peu près complète au combat. De là, le désir simpliste de s'en remettre à la seule force des baïonnettes ; de là, cette ruée furieuse vers le corps à corps qui tend à remplacer toute réflexion tactique et qui ne fait que masquer la profonde défaillance de toute pensée militaire digne de ce nom.

Jusque dans son comportement au combat, le soldat du second Empire porte donc l'empreinte de l'atmosphère morale dans laquelle il a été formé. Certes il ne peut être question de

tenir le principe même de l'obéissance passive pour directement responsable de nos désastres de 1870. On ne peut dissimuler en effet que c'est une éthique militaire à peu de choses près identique que nous trouvons alors des deux côtés du champ de bataille. Si l'efficacité, si la valeur intellectuelle des deux commandements ne paraissent nullement comparables, les principes moraux dont ils se réclament restent par contre très étroitement apparentés. La conception qu'un Roon ou qu'un Moltke se font des devoirs et du métier des armes ne se distingue guère de celle d'un Mac-Mahon ou d'un Lebœuf. C'est par leurs résultats pratiques, non par leurs fondements philosophiques, que divergent les deux systèmes. L'armée prussienne a admirablement su pendant quelques années concilier le principe de la primauté de l'obéissance avec la sauvegarde des droits essentiels de l'intelligence, de l'imagination et de la recherche. Inversement, on ne peut nier que de notre côté l'apothéose du règlement, le culte exclusif de l'ordonnance, ne se soient accompagnés d'un sensible appauvrissement du génie militaire : la génération des grands chefs du second Empire paraît dans son ensemble nettement plus médiocre que celle de leurs prédécesseurs de la Restauration ou de la Monarchie de Juillet, les fortes personnalités plus rares, les caractères moins nettement dessinés, les intelligences plus frustes et plus sommaires. On ne saurait, en vérité, omettre de porter ces ombres qui ne font que souligner et que préciser les contours généraux du dessin.

★

« Un officier de maréchaussée », « un procureur de basse Normandie »... Voulant faire du personnage de Filloteau, dans *Lucien Leuwen*, le type même de l'officier de la Monarchie bourgeoise, du soldat tel que le façonne la société moderne, Stendhal se trouve amené à accumuler à son sujet les notations les plus précises, et qui dépassent, nous le sentons bien, la fiction romanesque pour toucher le fond même de la réalité sociale. Au lieutenant-colonel Filloteau, ancien soldat de la République et de l'Empire, rallié au régime de Juillet après l'avoir été à celui de la Restauration, il prend soin d'opposer

les jeunes gens de la noblesse légitimiste de Nancy, anciens officiers démissionnaires après la révolution de 1830, victimes amères et mal résignées de leurs fidélités héréditaires. Il nous rappelle qu'en 1794, Filloteau, jeune hussard de dix-huit ans, s'était battu avec enthousiasme pour la cause révolutionnaire. Bonaparte consul, « il comprit qu'il était maladroit de tant chanter *la Marseillaise* ». Sous les Bourbons « il fit sa première communion et fut officier de la Légion d'honneur ». Le pouvoir ayant encore une fois changé de dépositaire, Stendhal nous montre l'ancien hussard de la République recommandant à Lucien Leuwen son protégé, et qui débute dans la carrière militaire, de faire au plus vite l'achat d'un portrait du roi Louis-Philippe, « un beau portrait à cheval, dans un riche cadre d'or que vous placerez là, au-dessus de la commode, à la place d'honneur ». Et Lucien de s'indigner qu'à chaque détour de la conversation, ce vétéran des campagnes révolutionnaires, ce héros de Marengo et d'Austerlitz, ne manque pas une occasion de proclamer bien haut « sa fidélité au roi » et « la nécessité de réprimer les factieux » !

Les traits sont peut être un peu lourds. Le personnage du lieutenant-colonel Filloteau n'en garde pas moins une valeur exemplaire. Rien de plus caractéristique en effet des transformations des habitudes et de l'esprit de l'armée sous la monarchie constitutionnelle que la doctrine très précise qui s'établit alors de ses rapports avec l'État... C'est dans la vertu d'obéissance, nous l'avons dit, que semble désormais se résumer l'honneur militaire. A tous les échelons de la hiérarchie le soldat est avant tout agent d'exécution. Il est logique qu'en tant que corps, qu'en tant qu'institution, l'armée devienne avant tout, instrument et instrument passif, des décisions des pouvoirs dont elle dépend. Valable sans exception pour chacun de ses membres, il est naturel que le principe d'autorité s'applique également à l'armée prise dans son ensemble. Pour le soldat fonctionnaire, les anciennes valeurs traditionnelles de fidélité personnelle, d'attachement particulier à un homme, à un principe ou à une cause perdent l'essentiel de leur signification. « L'armée ne doit pas être délibérante », dira Castellane, voulant faire entendre qu'elle n'a pas à avoir de sympathie, d'opinions ou de tendances,

ou tout au moins qu'elle n'a pas à en tenir compte, qu'elle doit agir comme si elle n'en avait pas. La neutralité, ou plus exactement la passivité politique devient ainsi l'un des dogmes essentiels de la nouvelle morale militaire. Le soldat n'a qu'un devoir à connaître, un devoir simple mais qui ne souffre ni exception ni accommodement : « Donner appui à la loi de son pays », c'est-à-dire soutenir, protéger et défendre les institutions en vigueur et les formes présentes de l'État. Il n'y a même plus pour lui possibilité de tout débat intérieur ou de trouble de conscience. En cas de convulsion politique, si tout autour de lui se dérobe et s'écroule, « il cherchera refuge auprès de son drapeau » : ce qui signifie qu'il prendra les ordres de ses chefs, lesquels par échelons hiérarchiques successifs ne feront que remonter aux décisions suprêmes du ministre de la Guerre actuellement en place. La fidélité politique de l'armée sera à la fois révocable et perpétuelle. Elle ne se fixera sur aucune des formes changeantes du pouvoir, elle s'attachera à l'essence même du pouvoir.

On trouve dans l'un des romans de M. Jean de la Varende, riches souvent de fort intéressantes indications pour l'histoire des mœurs une excellente définition du nouvel impératif militaire, en même temps qu'un écho supplémentaire du trouble que celui-ci ne pouvait manquer d'apporter dans certains milieux d'un scrupuleux traditionalisme. C'est dans un récit consacré à l'équipée de la duchesse de Berry en 1832, et ou l'on voit précisément se dresser contre la notion moderne de légalité les vieilles fidélités dynastiques un instant ressuscitées, que M. de la Varende place dans la bouche d'un de ses personnages, le marquis de la Barre, ces phrases significatives. « Pour l'armée ils ont maintenant un point d'honneur surprenant : « Servir... » c'est leur mot, à la muette, « comme un cadavre » : une formule jésuitique. Seulement le jésuite, lui, c'est pour une gloire qui ne se périme point. L'armée met sa plus forte gloriole à obéir sans demander rien. *On n'a jamais encore vu cela.* C'est sorti des dernières grandes guerres et des changements de régime. Cela est d'autant plus étrange sais-tu? que l'armée d'aujourd'hui n'est plus la bande de séides ; elle est alimentée par la conscription ; elle devrait donc avoir l'esprit plus libre. Elle ne devrait manier l'arme

que pour le bien raisonnable du pays et de la race. Autrement ce sont des saltimbanques tragiques...

Il est bien évident que le personnage du marquis de la Barre doit être replacé dans l'atmosphère du romantisme politique qui est précisément celle où vécut le comte de Chambord. Mais il convient de souligner dans ces propos la phrase où il est fait allusion aux « changements de régime ». Peut-être faut-il voir en effet dans le principe de la soumission systématique au pouvoir établi une sorte de réflexe spontané de défense à l'égard de bouleversements politiques trop fréquents. Les révolutions du XIX^e siècle ont été trop nombreuses et trop diverses pour que l'armée ait pu, sans aller vers la plus rapide et la plus complète des décompositions, se laisser entraîner par elles. Affirmer sa complète passivité politique était sans doute pour elle le seul moyen d'assurer les conditions de sa cohérence et de sa durée. Remarquons d'ailleurs, que l'attitude de l'armée rejoint sur ce point celle de tous les grands organismes administratifs nés de la période napoléonienne. L'officier n'agit pas autrement que le magistrat, le contrôleur des contributions, le professeur ou l'ingénieur des Ponts et Chaussées. Il y a là un trait psychologique commun à tous les fonctionnaires français du XIX^e siècle. La notion d'État finit à leurs yeux par se séparer complètement de la personne du souverain ou de la forme constitutionnelle du régime. La préoccupation purement égoïste de poursuivre une carrière, d'avancer, d'atteindre sans encombre la retraite, vient tout naturellement renforcer la conception d'un service public, immuable, permanent à travers toutes les formes de gouvernement. (Et il est de fait que le ralliement de principe de tous ses fonctionnaires à tous les régimes successifs, a assuré à la France du XIX^e siècle, en dépit d'une perpétuelle instabilité politique, une très remarquable continuité administrative). Écoutons une voix autorisée s'élever de l'armée du second Empire, et qui semble répliquer au marquis de la Barre : « A moins de saper le fondement de toute discipline et d'entrouvrir l'abîme, l'armée ne saurait être un juge politique. A quel signe distinguerait-elle une émeute d'un mouvement légitime de la nation? Pour elle le chef représente la loi. S'il la transgresse c'est un mal que la nation peut ré-

parer, au moins la discipline et l'honneur restent intacts. »

Ainsi se légitime et se défend le principe d'une totale soumission politique. Certes, il est bien évident que la rigidité même du principe devait en rendre difficile l'application absolue. Aussi clos qu'ait été le monde de l'armée, aussi isolé à l'intérieur de la nation, il n'a pu cependant demeurer complètement indifférent aux influences diverses qui l'entouraient. Dans les années qui suivirent la chute de l'Empire, les milieux militaires furent loin d'être épargnés par les passions et les rancunes qu'avaient accumulées une longue période de luttes civiles. Plus tard la parenté s'imposa peu à peu, entre cette notion d'autorité sur laquelle on faisait reposer toute l'organisation militaire et les idées d'ordre, de hiérarchie, de discipline dont se réclamaient les systèmes politiques conservateurs. L'esprit militaire et l'esprit démocratique apparurent aux yeux de nombreux officiers comme deux termes rigoureusement contradictoires. L'affirmation des principes de liberté politique et d'égalité sociale fut assimilée à « la discussion dans le service » et à la négation des devoirs d'obéissance et de subordination hiérarchique. Dès la fin de la Monarchie de Juillet, et alors que l'armée commençait à apparaître à l'opinion conservatrice comme le suprême rempart de l'ordre contre les éléments de subversion sociale, nul doute que la sympathie de la plupart des officiers ne soit allée vers un gouvernement fort, aux institutions indéterminées, mais à la poigne énergique, sachant commander et sachant se faire obéir, plus soucieux de son autorité que du respect des libertés publiques.

Pourtant on ne saurait trop souligner que l'armée ne se trouve à l'origine d'aucune des convulsions, d'aucune des révolutions de l'histoire politique du XIX^e siècle français. Il semble que les grandes vagues qui battent si furieusement le siècle n'aient soulevé qu'avec peine les portes de la caserne. Dès que l'on aborde le monde de l'armée, les apparitions idéologiques, le choc des tendances et des systèmes, s'atténuent, s'estompent, perdent de leur violence, de leur intensité, de leur importance même. Pour se réduire à quelques préjugés, à quelques mouvements de sympathie ou de répulsion, puissants parfois, mais le plus souvent singulièrement vagues,

confus et sommaires. Monopole des partis de gauche sous la Restauration, « l'idée militaire, » comme l'on disait alors, peut bien devenir sous le second Empire l'apanage définitif des forces conservatrices. C'est en dehors des milieux militaires que l'on peut suivre le plus nettement l'évolution ; c'est de l'extérieur que vient surtout l'éclairage politique de l'armée. Les divers régimes de la France du XIX^e siècle ont pu être plus ou moins sympathiques à l'ensemble de la société militaire. L'armée a pu manifester à leur égard un enthousiasme variable. Elle a pu même témoigner, en certaines occasions de restrictions mentales plus ou moins importantes. Il n'en est pas moins vrai que l'impératif de la soumission absolue au « pouvoir légal » de l'obéissance de principe à toute légitimité, n'a cessé de s'imposer avec une rigueur de plus en plus grande. En 1830 encore, après le triomphe de l'insurrection parisienne de Juillet, des troubles, des scènes de désordre et d'indiscipline marquèrent dans de nombreuses garnisons le passage d'un régime à l'autre. On vit des sous-officiers haranguer leurs hommes et chasser certains de leurs chefs suspects d'attachement à la dynastie déchue. On enregistra la démission de près de 2 000 officiers, fidèles à la vieille conception monarchique de l'honneur militaire, attachés aux anciens principes de dévouement personnel au souverain. Dix-huit ans plus tard, et malgré un attachement très sincère de l'ensemble de l'armée à la dynastie d'Orléans, l'acceptation du fait accompli par une nouvelle révolution fut indiscutée, la reconnaissance du nouveau pouvoir complète et générale ; personne, contrairement à 1839, ne songea à démissionner. Le duc d'Aumale, fils du roi déchu, était alors gouverneur de l'Algérie, jouissant d'un prestige considérable et indiscuté auprès des officiers et auprès des hommes. S'il avait voulu tenter un coup de force, note cependant le général du Barail, personne ne l'eût suivi, « il n'eût pas enlevé un régiment. » Soldat et fonctionnaire irréprochable au regard des strictes définitions que le siècle venait d'attribuer à ces termes, le prince, en se retirant, donna d'ailleurs lui-même l'exemple de la soumission et de l'obéissance au nouveau pouvoir « légal ». Attitude absolument impensable, deux siècles, ou même cinquante ans plus tôt. Qu'un prince de sang royal

crût de son devoir de renoncer à toute résistance devant l'émeute qui emportait sa dynastie, qu'il fût unanimement loué de son geste par ses fidèles et ses compagnons d'armes, encore un signe décisif du complet renversement de tout un système de valeurs, du triomphe d'une conception nouvelle de l'honneur militaire et du rôle du soldat dans la cité...

C'est dans ces perspectives, inchangées durant un siècle, qu'il faut se placer pour comprendre l'ampleur de la crise qui a déchiré la société militaire au cours de la dernière guerre, durant les quatre années de l'occupation. Crise décisive et qui marque sans doute un nouveau tournant dans l'histoire de la conscience militaire française : ce sont les fondements même de la morale de l'obéissance passive qui se sont trouvés en effet brusquement remis en cause. Pour la première fois depuis tant d'années, s'est posée pour le soldat la question d'un choix à faire, d'un parti à prendre entre plusieurs devoirs contradictoires. « Le loyalisme de l'armée et son dévouement au gouvernement légal du pays doivent être absolus, enseignait à Saint-Cyr, au début du siècle, le commandant Ebener. Il défie un militaire de trouver une autre formule qui lui permette de sauvegarder aussi sûrement son honneur. » Mais comment en 1940, en 1942, invoquer l'impératif de la soumission au pouvoir « légal », alors que tout le débat avait précisément pour enjeu le principe même de la légitimité? Comment se contenter d'exécuter les ordres reçus, alors que les fondements même de l'autorité se trouvaient convertis, que toutes les règles habituelles de la hiérarchie se trouvaient bouleversées? Comment distinguer ce qui était rébellion et ce qui était loyauté, alors que, par l'emploi contradictoire qui en était fait de toutes parts, ces termes se trouvaient vidés de toute signification? Ce n'est pas en vain sans doute que l'on a vu renaître, durant ces années, tant de vieilles notions militaires que l'on croyait à jamais oubliées, le vieux rite du serment prêté à la personne du chef, les vieux termes de « compagnonnage », les vieux sentiments d'allégeance et de fidélité personnelles. Tandis que bien souvent, et de chaque côté de la barricade, le chef de guerre redevenait un chef de bande, c'est le concept légaliste, abstrait, impersonnel du devoir militaire selon la conscience de la France bourgeoise

qui semble avoir perdu son sens le plus élémentaire... Conséquences inévitables sans doute d'un conflit où les adversaires n'étaient plus séparés par les seules frontières des États nationaux, d'un conflit à dimension planétaire et à caractère idéologique de plus en plus accusé. Mais n'est-ce pas reconnaître que le fonctionnaire militaire du siècle dernier, directement issu des bouleversements de l'ère révolutionnaire et impériale, reste chronologiquement lié, dans l'histoire de l'Europe occidentale, à la période des grandes guerres nationales? « Soldats d'un pays qui n'aura plus jamais de guerre nationales », c'est en ces termes que le commandement Jules Roy, évoque, dans *le Métier des armes*, ses compagnons de l'armée d'Afrique, en ces heures de novembre 1942 où « les vieilles disciplines s'effondraient et ne parvenaient plus à lier les consciences ». Au-delà de la survivance factice des institutions, malgré le poids écrasant de tant de souvenirs et de tant d'habitudes, c'est, dans un pays à la recherche d'un nouvel équilibre au milieu d'un monde bouleversé, un certain type social qui est en train de disparaître, une certaine conception de l'antique métier des armes qui est en train de se renouveler.

RAOUL GIRARDET.

ARIANE

(FRAGMENT)

Une divinité ténébreuse me hante
Et m'attire. Est-ce toi, Songe, qui me tourmentes
Insidieusement nuit et jour en tout lieu,
Pour détacher de moi l'inavouable aveu?
Où suis-je? et de quel nom se peut-il que j'adjure
Celle qui me poursuit et voile sa figure?
Depuis que j'ai foulé le fond de mes enfers
Qui me répond en moi qui ne touche à mes fers?
N'est-ce pas, ô terreur, du fond du labyrinthe
Cette mère secrète attentive à mes plaintes
Et qui me fit céder à son fatal attrait?
Hélas! c'était en moi que l'appel m'attirait.
Mais comment dès le seuil de mon âme perfide
Ai-je pu m'enfoncer dans l'empire du vide
Insondable? Longtemps dans les maisons du Roi
Mystérieux j'ai poursuivi, folle de moi,
Mon ombre. Elle fuyait légèrement. Plus vaine
Que cette faible et fugitive forme humaine,
J'errais dans la demeure immense où doucement
Des hommes assoupis soupiraient en dormant
Partout comme en secret les vieux noms de leurs âmes,
Et je ne savais plus si j'étais une femme
Dans ce palais chargé du soupir de ces corps
Ou simplement ce nom murmuré quand je dors...

Les formes du sommeil entre mes frêles tempes
Flottent et je frissonne en élevant ma lampe
Sur la fluidité de ces Ombres. Je sens
Que la lumière baisse et que je redescends

Au fil du songe. Pur un empire se forme
Qui s'enfonce et se fond en soi-même... Qu'il dorme
Outre songe étendue immense au souvenir...
J'ai retrouvé le seuil où je voulais venir.
A travers mon sommeil quelle âme insatisfaite
A ramené mes pas vers la porte secrète
Close sur ce royaume où je cherche l'effroi?
Les mondes de la nuit vont s'ouvrir devant moi ;
J'écoute.
Quel silence !
Au seuil de ce mystère
Le labyrinthe dort sous le poids de la terre,
Ténébreuse demeure où, le fil à la main,
Déjà le cœur brûlant j'ai trouvé le chemin
De l'horreur. O mon sang, est-ce toi qui m'attires
Vers le monstre ambigu après qui je soupire
Et victime à mon tour d'un mouvement charnel
Puis-je me dérober à ton fatal appel?

A tâtons dévidant ma quenouille de laine,
J'ai suivi les détours des maisons souterraines.
Sans guide, sans flambeau, tremblant à chaque pas,
J'ai traversé les lieux d'où l'on ne revient pas.
Longtemps tendant les mains vers ce vide funèbre,
J'ai descendu la pente en palpant les ténèbres.
J'étais encore un peu tiède et tendre et l'or
Flottant de mes cheveux me caressait le corps
Cependant que j'allais, mystérieuse, nue,
Seule, et le sein durci, dans cette ombre inconnue,
En haletant.
Longtemps j'ai cheminé sans bruit.
Ai-je dormi le jour, ai-je marché la nuit?
Je ne sais. O mémoire, à ma narine chaude
Glisse le vent du gouffre où mon souvenir rôde.
Je m'entends qui m'essouffle et qui me tords les mains,
Là-bas dans ce dédale où fondaient mes chemins.
J'hésite. Sourdement ce désir qui m'aspire
Emporte tous mes pas sur une pente pire.
La chaleur qui me gonfle et m'altère le sang

Monte de mes talons jusqu'à mes reins puissants,
Appel mystérieux d'une Vénus obscure,
Et pourtant étouffant le soupir, le murmure,
Le souffle, sous le poids des mondes souterrains,
L'angoisse de l'amour me caresse et m'étreint...

J'allais. Tout fléchissait sous mes jambes sauvages
Et, la bouche en avant, je cherchais un visage
Farouche. La fureur de mes lèvres en feu
Brûlait de rencontrer la morsure d'un dieu.
Mais je tendais en vain une bouche agressive
Et plus je m'enfonçais dans cette nuit massive
Plus l'ombre décevait l'aiguillon de ma chair.
Inutiles présents d'une âme inassouvie,
Je n'offrais au néant que des baisers amers
Et de moi s'exhalait la chaleur de la vie...
A la fin je tombai dans le vide.
Longtemps
Je ne fus qu'un fantôme évasif et flottant
Au souffle lent et flou de mes songes, vains signes
Glissant dans le sommeil sur des plumes de cygne,
Dieux immémoriaux qu'on ne reverra plus
Du fond de mes étangs silencieux issus...
Enfin lorsque laissant ce pays sans rivages
Mon âme retrouva le sens de son visage
En sortant du sommeil j'entendis une voix
Plaintive. Dans le fond d'un abîme parfois
Ainsi pleure une source en quête de lumière.
Cette voix se plaignait doucement de la terre,
De l'exil, du silence et de l'isolement
Et les mots les plus purs exhalaient son tourment.
Si douloureusement pleurait le chant docile
A la peine, au regret, à l'espoir inutile,
Que tout à coup touchée au plus tendre du cœur,
Je frémis. Et la voix soupirait. L'épaisseur
Des ténèbres pesait sur cette plainte sourde...

« J'attends, gémissait-elle, et la terre est bien lourde.
Quelle fatalité m'a scellé de son sceau,

Tout vivant, ô ma mère, au fond de ce tombeau?
Accablé sous le faix d'une nuit éternelle.
Je ne vois même pas vos formes maternelles.
Lorsque vous descendez du pays des vivants
Toute brûlante encor de la flamme des vents.
Jamais pour adoucir ces retraites funèbres
Un flambeau dans vos mains n'éclairer mes ténèbres.
Vous gardez devant moi l'invisibilité
Et je reste invisible à votre cruauté.
Ne m'aviez-vous pas dit cependant, ô ma mère,
Que nous étions tous deux des enfants de lumière
Et qu'issus d'une race où rayonnent les dieux
Nous comptions le Soleil au rang de nos aïeux?
S'il est vrai que son feu circule dans nos veines
Quel décret me retient aux ombres souterraines?
Séparé du Soleil par votre volonté,
Que me dérobez-vous au dieu de la clarté?
Suis-je un monstre pour que ma face l'épouvante?
Vous m'aimez cependant, ô ma mère aux mains lentes,
Vous m'aimez, si ces mains dans la tombe où je suis
En caressant mes yeux adoucissent mes nuits.
Vos doigts sont si légers que vous ne sauriez feindre.
Que dire? de quels mots qui vous puissent atteindre
Former une prière et doucement mouvoir
Cette ombre où vainement je rêvais de vous voir?
Votre seul nom me reste où redire ma plainte,
Ma mère... »
C'est alors qu'au fond du Labyrinthe
Le mot clair et fatal fut enfin prononcé
Et la voix du captif nommait Pasiphaé,
Ma mère!...
J'en frémis encore...
Toute l'ombre
Où circulait du nom voluptueux et sombre
La fugitive, sourde et secrète douceur,
Tiédie enveloppait mon visage de sœur,
Et du frère inconnu la plainte était si tendre
Que mon sein se gonflait de langueur à l'entendre.
Je soupirai.

« Soupir, murmura-t-il, es-tu?
Ou bien ai-je enfanté lorsque je me suis tu
Cette âme pour me plaindre et feindre que l'on m'aime?
Ai-je touché d'un cœur l'invisible amitié,
Et si je suis aimé n'est-ce que de moi-même?
Ce soupir qui me plaint n'est-ce que ma pitié?
Réponds, bouche-fantôme en qui souffle si douce
L'âme elle-même... »
Alors je descendis vers lui
Et j'avais dénoué ma chevelure rousse
Crépitante de feux pour éclairer la nuit...

HENRI BOSCO.

LA FILLE DU GÉNÉRAL

Elle payait ses dettes au bistro. Il est vrai qu'il ne buvait guère et que ce n'était pas un bistro proprement dit : une sorte de tonnelle sous la colline de craie, où M. Fripe, limonadier ambulant, s'installait et vendait, en plus de la limonade, des verres de petite eau-de-vie que par dérision on appelait aussi limonade. M. Fripe s'installait sous une tente appuyée à la falaise qui formait un creux en ce lieu, juste au virage de la route nationale, derrière les voies de la gare. Les camionneurs qui s'arrêtaient, les employés du chemin de fer, les ouvriers des usines, quelques passants venaient ici lever le coude à toute heure du jour, surtout vers le midi et dans la soirée. On s'asseyait sur les blocs de silex qui s'étaient détachés de la falaise et avaient roulé sur le terre-plein. On discutait à perte de vue. Claude Nassant habitait non loin du fleuve, de l'autre côté de la gare, à un kilomètre d'ici. Il vivait, disait-on, aux crochets de la fille du général, la vieille demoiselle qui payait ses boissons et qu'il détestait merveilleusement. Il conta maintes fois aux clients de Fripe sa propre histoire avant d'être lui-même entraîné dans une autre affaire qui débuta par une discussion philosophique à propos de cette jeune fille habitant avec sa mère l'unique masure bâtie en haut de la colline de craie, juste au-dessus de la carrière. Mais il s'agit pour l'instant de la fille du général.

Ce n'était pas un vrai général, simplement un commerçant qu'on avait surnommé le général pour des raisons obscures, et qui était mort d'ailleurs depuis dix ou quinze ans. Sophie Berguet, qui avait une cinquantaine d'années à l'époque, gardait le titre de fille du général, et l'on en était venu à

s'imaginer en toute sincérité qu'elle était la descendante d'un vieux personnage tout chamarré d'or et aux yeux bleus. Quoi qu'il en soit elle avait hérité d'une fortune assez belle, constituée par des maisons, des lopins de terre, des actions dans les aciéries, on ne savait pas au juste. Elle menait une vie exiguë, s'étant cantonnée dans une petite villa qui servait autrefois de rendez-vous pour les chasseurs de gibier d'eau, et qui s'élevait au centre d'une presqu'île entre deux bras morts du fleuve, tantôt presque à sec, tantôt débordant d'une eau bouillonnante. Claude logeait dans une baraque sur l'autre rive de l'un des bras, à la limite d'une étendue lotie en jardins potagers entremêlés de taillis nombreux et de fondrières. La baraque de Claude et son terrain appartenaient à la fille du général. Claude n'avait pas été vraiment adopté par Sophie Berguet, mais elle avait aidé à son éducation, quand sa mère vivait, et elle lui avait procuré quelques emplois, qu'il abandonnait l'un après l'autre, dans les scieries, dans les docks. Il avait même travaillé comme auxiliaire à l'octroi. Vers la trentaine il prétendit faire l'élevage des lapins et des poules, et transformer son terrain en une exploitation maraîchère, mais il tirait son principal bénéfice de la pêche qu'il pratiquait en toutes saisons selon des méthodes personnelles, et Sophie lui fournissait un maigre appoint en échange de quelques services qu'il lui rendait. Parlons de ces services.

La vieille demoiselle se conduisait en vérité comme un vrai général. Tous les matins, vers 7 heures, Claude traversait l'eau sur sa vieille barque et venait s'amarrer à la pointe de la presqu'île. Aussitôt il prenait les ordres de Sophie et il exécutait cent besognes inattendues. Sophie avait une femme de ménage, et un homme venait tailler ses arbres, ses rosiers et bêcher son jardin. Claude était donc chargé des bricolages superflus : réparer la planche du lavoir, reclouer une clôture, couper les roseaux, changer de place le tas de bois, châtrer le nouveau chat, gratter le lichen sur les montants de la porte du garage, en somme satisfaire les volontés royales et futiles de Sophie. Pas de salaire, mais des largesses soudaines et peu conséquentes. De cette situation, où Claude faisait figure de fils de famille, résultaient de nom-

breux différents. La demoiselle commandait sur un ton sec, et Claude, s'il exécutait les ordres avec fidélité, s'amusait à jouer des tours à Sophie Berguet. Il lui arrivait de pratiquer quelque trou dans le grillage du poulailler ou de rejeter sur le sentier qui conduisait au lavoir assez de limon pour le rendre impraticable. Mais encore il plaça un jour dans le courant une notable quantité de branchages en sorte que l'inondation annuelle refluât jusqu'au fond de la cuisine. Une autre fois il mit le feu comme par inadvertance à un tas de fagots. Il aida, il est vrai, à éteindre le brasier au moment où les flammes menaçaient de gagner le salon tendu de rose.

Sophie Berguet n'ignorait pas qu'il était l'auteur de ces désagréables incidents. Elle répétait même qu'on la trouverait un jour assassinée par simple plaisanterie et qu'on n'aurait pas à chercher loin le coupable. Cependant elle s'obstinait à utiliser les services de Claude, et lui-même ne manquait pas de les offrir et même parfois il travaillait pour elle avec une application presque incroyable pour qui connaît sa paresse. Il consolida le pigeonnier dont aucun ouvrier ne voulait entreprendre la réfection. C'était comme une pagode plantée sur deux mâts au sommet du toit et proprement inaccessible, mais certes agréable à regarder pour qui n'ambitionnait pas de manger les pigeons. Enfin la vieille demoiselle et Claude avaient fini par vivre dans une intimité féroce. Il lui répondait grossièrement, et elle était la première à l'injurier, à lui prédire le bagne. Bien loin de se transformer en affection bourrue, leurs relations prenaient une violence presque insensée. Oui, c'était entendu, il la servirait comme un esclave, mais il souhaitait de la voir emportée par l'inondation, ou qu'elle glisse dans l'eau purement et simplement. Ce n'est pas lui qui la tirerait, mais bien plutôt il la pousserait. Sophie assurait qu'elle le faisait surveiller par la gendarmerie.

C'était un peu avant le printemps, au moment où les chatons de saule éclosent et s'allument partout sur les rives du fleuve et des bras secondaires. Il lui avait apporté un beau bouquet de branches de saules. La vieille figure de Sophie avait souri, une lumière aussi invraisemblable que la gra-

cieuse intention de Claude. Mais aussitôt Sophie pinçait les lèvres et donnait un ordre bref auquel il répondit en murmurant qu'on le faisait suer. Aucune amitié ne pouvait durer entre eux plus d'une seconde, et c'était peut-être cette seconde que l'un et l'autre attendaient en s'obstinant à des relations de plus en plus moroses. Ce jour-là il s'agissait de réparer une prise de courant dans le salon. Pour rien au monde Sophie n'aurait fait venir l'électricien, puisqu'elle disposait de l'homme qui, pour son bon plaisir, devait se prêter à toutes les spécialités. Claude la suivit au salon, et sortit son couteau pour dévisser l'isolateur. Il eut un mouvement brusque, peut-être parce qu'il sentait la demoiselle plantée dans son dos, et fixant des yeux imperturbables sur son travail. Un geste comme pour écarter cette présence, et le petit vase placé sur un rayon voisin tomba et s'écrasa sur le parquet. Alors la fille du général prononça les pires malédictions. Elle ne voulait plus le revoir jamais, et elle se vengerait à son heure.

— Sors d'ici, sacré voyou, cria-t-elle enfin, tandis qu'il retraversait lentement le salon, comme à regret, serrant dans sa main un débris du vase, qu'il avait ramassé.

Le vase, il le vérifia, n'avait aucune valeur.

C'est ce qu'il expliquait sous la tente de M. Fripe, devant la falaise, en montrant à tous le misérable débris. Depuis une semaine il n'allait plus chez Sophie, et des gendarmes rôdaient parfois autour du terrain de Claude, — bien inutilement. On but à la ronde. On oublia l'affaire.

— Tu devrais te marier, dit quelqu'un. Une femme ça change la vie. Il y aura un beau printemps cette année d'ailleurs.

Que venait faire le printemps? Mais, comme expliquait Dieudonné le facteur, tout arrive par des moyens détournés. Si ce n'est pas le printemps c'est l'éloquence, la ruse, l'alcool même.

— Parfaitement l'alcool, ou, si vous voulez, le petit vin blanc par exemple. La Gémeuse donnerait sa fille pour une bouteille de vin blanc.

La Gémeuse c'était Mme Gémeux qui habitait avec sa fille Catherine (ou Catie) la masure, là-haut, sur la colline

de craie. Quelquefois on les appelait toutes deux les Gémeuses. Leur maisonnette avait été bâtie avec les moellons du tuf par le père Gémeux, contremaître à la carrière et qui était mort il y avait quelques années. Sur cette colline il possédait un terrain qu'on lui avait donné, où personne ne pouvait rien cultiver, balayé par les tempêtes dans la mauvaise saison, et que le soleil incendiait durant l'été. Mais c'était son idée de jouir d'un beau panorama. Il avait convoyé sur sa brouette un peu de terre arable pour le jardin où il réussit à faire venir un lilas, quelques salades et du persil, mais rien d'autre. Les Gémeuses ne se plaignirent jamais de cet héritage désolé. Catherine alla travailler en ville, à la mort de son père. Mme Gémeux s'employait à tricoter, et elle aimait le bon vin dont elle ne buvait presque jamais.

— Par des moyens détournés, reprenait le facteur, on arrive à tout. La Catherine est une fille froide et fière. Il faut circonvenir la famille dans de telles conjonctures, et l'intelligence c'est le vrai moteur de l'amour.

Ainsi parlait le facteur, tandis que le train de marchandises défilait en chantant, alors que le soleil faisait éclore les premiers tussilages dorés aux crevasses de la falaise, et tout le monde écoutait respectueusement cet homme sage et instruit. Sous la première chaleur il faisait bon boire et philosopher. Ce ne fut pas la philosophie qui incita Claude à courtiser Catherine Gémeux, mais plutôt le désœuvrement. Il fallait bien faire quelque chose. Il avait déjà maintes fois admiré sa gaie chevelure blonde. Il n'y alla pas par quatre chemins, quoiqu'il eût résolu de suivre le conseil du facteur. Il déclara à Catherine qu'il irait parler à sa mère, et bientôt on le vit monter la colline, tenant sous son bras une bouteille de vin blanc.

— Salut, la mère Gémeux, cria-t-il dès le seuil.

La mère Gémeux tricotait près de la fenêtre. Catie était à son travail et elle ne rentrerait pas de sitôt.

— Ah ! c'est toi, Claude Nassant, qui bricoles pour la fille du général?

— Ça c'est fini, dit Claude. Les marais d'en bas ne valent rien à la santé. J'ai décidé que j'aime mieux un sol sec comme celui-ci.

— Qu'est-ce que tu veux donc?

Eh ! bien, voilà ! Il avait réfléchi beaucoup sur la vie des Gémeuses, et il s'était dit que c'était bien dur que personne ne leur rende jamais une visite :

— Ils sont tous comme des crapauds et des grenouilles qui mangent du brouillard. Moi j'suis pas fait pour vivre dans l'eau et dans l'ignorance de mon prochain sous prétexte que mon prochain habite en haut d'une colline de craie. J'ai pensé que je devais venir parler avec vous. Si vous voulez qu'on trinque.

— Ma foi, dit la Gémeuse, tu es un drôle de type! Va tout de même chercher deux verres dans le buffet.

C'était un noble vin blanc, de la *pierre à fusil*, extrait des raisins favorisés par la terre à silex, seul digne des gens qui eux-mêmes ont poussé sur le calcaire. Mme Gémeux ne pouvait s'y tromper. Une heure plus tard :

— Alors, comme ça, tu convoites ma fille. C'est une chose faisable, si tu lui plais et si tu as un bon métier. En tout cas moi j'ai de l'autorité sur ma fille et je suis sûre que tu seras le meilleur des maris.

Le facteur avait raison tout à fait. Restait à circonvenir la fille. Claude avait beaucoup plus de modestie qu'il ne pensait, et à vrai dire il ne se crut pas très avancé même après avoir fait deux nouvelles visites à dame Gémeux. Il n'osait même plus maintenant aborder Catherine lorsqu'il la rencontrait. Ce fut elle qui un jour eut un mouvement comme pour s'arrêter.

— Je voulais vous parler, dit Claude tout d'un coup.

Ils se baladèrent pendant quelques minutes le long des magasins, sans que Claude réussît à trouver des paroles qui convenaient à ses sentiments. Il se rabâchait que dans une telle circonstance il faudrait aussi employer un moyen détourné. Il prit la main de Catie.

— Alors? demanda Catie avec un sourire.

— Alors, toi et moi... commença Claude.

Mais sa gorge se serra. La jeune fille saisit la cravate de Claude qu'elle tira d'un petit geste vif.

— Au revoir, monsieur, dit-elle.

Puis elle se sauva. Ce n'était pas décourageant. Le lende-

main Claude éprouva le besoin d'aller trinquer de nouveau avec Mme Gémeux, avant de faire une autre tentative auprès de Catherine. Il monta donc, vers les 3 heures, le sentier abrupt qui grimpe à travers les talus pelés où ne poussent que des herbes inconnues partout ailleurs. Le printemps était retardé par de soudaines bourrasques, et le lieu semblait aussi mort qu'en plein hiver. Au moment où Claude arrivait au haut de la colline, il entendit des voix dans la maison. Mme Gémeux n'était pas seule. Il s'écarta du sentier et il alla se poster un peu plus loin, derrière un tertre, d'où il pouvait guetter la sortie du visiteur, et bientôt il vit la fille du général qui tournait l'angle de la maison, et dégringolait la colline avec son allure sèche et fringante.

Claude n'hésita pas à croire que la partie était perdue. Sophie Berguet savait se venger savamment de la mort d'un petit vase. « Mais comment donc, Mme Gémeux ! Votre fille ne peut pas épouser ce fainéant ». La pure vérité en somme. La fille du général c'était la force même de la vérité.

Claude Nassant redescendit avec sa bouteille, et il la but par petits coups au long des jours qui suivirent, se cantonnant dans sa baraque, lorsqu'il ne se livrait pas à la pêche pour les nécessités de sa subsistance. Il regardait tristement son jardin et un jour il se mit à le bêcher. De temps en temps il jetait un coup d'œil vers le domaine de Sophie, de l'autre côté de l'eau. Un homme taillait les rosiers, mais la vieille demoiselle semblait avoir disparu pour toujours.

Ce matin-là il reçut une lettre. Jamais Claude ne recevait de lettre. Il la trouva sous sa porte. Une lettre de Sophie Berguet : « Monsieur, votre mariage avec Mlle Catherine Gémeux pourrait avoir lieu vers la fin d'avril. J'ai pris toutes dispositions utiles. Si vous voulez bien montrer un peu de bonne volonté, pour ma part je crierai : « bon débarras ! » On aurait pu résumer ainsi la lettre. Il fut bientôt convenu que Sophie louerait une maison meublée aux nouveaux époux, et même qu'elle la leur donnerait plus tard, si Claude se montrait bon travailleur. Déjà elle lui avait trouvé un emploi dans les moulins. Catherine gagnerait de son côté, et avec deux salaires en avant pour la bonne vie !

— C'est vrai que je n'avais pas de meubles ni de logis

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RÉPUBLIQUES RF

convenable, songeait Claude. Voilà que tout s'arrange grâce à cette chipie qui veut me racheter et me rendre meilleur en se débarrassant de moi.

Il retourna chez la Gémeuse, il revit Catherine, il prit un engagement au moulin. Catherine et lui, tous les soirs, s'occupèrent d'installer la maison que Sophie leur prêtait. Ils n'en croyaient pas leurs yeux. Il y avait des buffets, des canapés, des consoles. Catherine prenait déjà un ton de dame au milieu de tout cet attirail. Un jardin immense avec des espaliers, des tonnelles, des berceaux, un kiosque. Claude se promenait à travers ces merveilles, les bras ballants. Catherine, de plus en plus maîtresse d'elle-même, lui commandait des changements, le priait de ne pas se conduire comme un abruti, lui assurait qu'elle prenait en main la situation et que s'il voulait bien l'écouter, on parviendrait à un état enviable, à condition de prendre de bonnes manières.

Ce fut le chapitre des bonnes manières qui gâcha tout. Claude sentait remonter en lui des quantités de mots orduriers. Il les lâcha tous, un soir, dans le salon de cette villa où Catherine s'était installée dans un fauteuil pour lui faire la leçon, à lui qui n'avait jamais osé s'asseoir sur un siège quelconque en ce lieu voué au demi-luxe. Si l'on néglige les grossièretés, ce qu'il dit à Catherine en revenait à peu près à ceci :

— Tu m'épouses, parce que ça te procure une situation. Autrement tu ne m'aurais jamais regardé.

Il parlait, et il considérait avec émerveillement les cheveux d'or.

— Non, j'aime mieux gâcher ma vie à me disputer avec la vieille, poursuivait Claude. Elle au moins elle ne ment pas.

Catherine répondit froidement à Claude qu'il était un sot.

Un monde d'indignité. En fait ils étaient tous dévorés par le souci de l'intérêt. Claude aussi bien que Sophie et que Catherine. Mais pour Claude et Sophie il y avait au moins l'aveu de leur exécrable caractère. Ils pouvaient mal agir et mal parler tant qu'ils voulaient sans jamais trouver la chose extraordinaire, tandis que cette fille bien atiffée jouait de ses charmes et de l'éclat de ses beaux cheveux pour faire croire que la distinction la mettait au-dessus de la haine, de l'amour et des intérêts.

— Ça te passera, dit Catherine.

Ce qui ne passait pas c'était la lumière de la chevelure blonde, la douceur inexorable des lèvres, les frémissements du corps fait pour l'amour. Mais Claude ne revit pas Catherine. Il reprit ses pêcheries, bêcha son jardin et finalement alla trouver Sophie. Celle-ci le reçut dans le salon rose :

— Je sais. Tu es un propre à rien. J'ai revu Mme et Mlle Gémeux. Je leur ai dit que je ne m'occuperais plus de toi, jamais. J'ai déjà reloué la maison, et tu ne trouveras plus ton emploi au moulin.

La fille du général menait grand triomphe :

— Fermez ça, dit Claude. Je venais voir simplement si vous aviez un petit travail dans votre maison.

— Fermez ça, répéta Sophie avec un sourire amer et noble. Sors d'ici, petite ordure.

Son sautoir d'or dansait sur sa maigre poitrine.

— Eh bien ! je sors d'ici, dit Claude. C'est difficile de trouver la paix en ce monde.

Il bêcha son jardin en deux jours, après quoi il réfléchit aux ensemencements : radis, petits pois, premiers oignons.

— Pas d'éducation, se disait-il. Une sale éducation. Rien ne peut marcher pour moi.

Il prit son vieux vélo pour se rendre chez le marchand de graines, mais au lieu de s'y arrêter, il continua à pédaler, traversa la ville et fonça en pleine campagne.

Le printemps éclatait dans toute sa splendeur. En quelques jours le soleil avait déterré des monceaux d'or : faux narcisses, pas-d'âne, coucous, ficaires, et ces populages des marais dont l'eau reflétait les corbeilles sous les peupliers encore nus. Les prairies avaient des nappes de marguerites. Aux lisières des forêts les cerisiers donnaient leurs millions de fleurs qui enflammaient les futaies désertes. Les buissons blancs sur les landes sans animation avaient l'air d'être tombés du ciel. Claude parcourut des kilomètres à travers ces choses qu'il croyait voir pour la première fois. Il redescendit les collines. Il s'arrêta au bord du fleuve, en amont. Les eaux très hautes roulaient leurs courants avec un murmure imperceptible, comme si tout le secret de la vie c'était juste-

ment la subtilité de ce murmure sur les profondeurs. Claude s'accroupit, et il vit dans l'eau les premiers porte-bois traînant leurs tuyaux avec le plus grand sérieux, ainsi que feraient des bassets qui se seraient enfilés dans une gouttière, et auraient pris le parti d'y rester, satisfaits d'avancer sur les pattes de devant pour l'honneur et la gravité de leur propre existence.

Catherine avait quitté le pays. Claude venait d'apprendre la nouvelle chez M. Fripe, et il sut qu'il n'avait plus rien à faire qu'à rôder dans la campagne fleurie et regarder les événements inutiles qui se passent sur la terre et dans l'eau. La seule consolation serait d'étrangler la fille du général. Il se disait cela en rigolant, mais cette pensée avait l'air d'être vraie. Puisque l'amour n'existait pas, et qu'il n'y avait même plus la possibilité de détester la vieille Sophie et d'être détesté par elle qui maintenant le prenait de haut, Claude éprouvait le besoin de trouver une honte définitive, après tant de honteuses discussions pour rien avec Sophie, avec Catherine, tandis que ce printemps vous étonnait par son inaccessible intelligence.

Claude regagna à pied sa bicoque, poussant son vieux vélo. Il n'avait plus envie de rester chez lui. Il était sûr qu'il allait prendre sa barque, traverser l'eau, et faire un éclat chez Sophie. Elle n'avait pas le droit de le mépriser, quoiqu'il fût méprisable, et fainéant. Il fallait bien aussi demander des comptes à quelqu'un, faire dire à quelqu'un pourquoi il ne reverrait jamais cette jeune fille blonde. Claude quitta l'allée de peupliers et prit le sentier. A ce moment il eut l'idée qu'il attendait un cri qui aurait déchiré le ciel trop bleu, et presque aussitôt, comme il enjambait une petite mare en poussant son vélo par la selle, le cri retentit tout près de lui dans les arbres.

Ce n'était pas un cri. De modestes paroles prononcées sur un ton gracieux : « Qu'est-ce que tu fais, Claude? » Mais pour lui c'était aussi bouleversant qu'un cri. Il aperçut au tournant du sentier Catherine qui venait à lui. Il pouvait à peine respirer tandis qu'il examinait les cheveux blonds, la robe dont la correction distinguée l'agaçait et le transportait de joie.

— Qu'est-ce que je fais? Qu'est-ce que je fais? Mais toi, j'croyais...

— Je suis revenue, dit Catherine. Je suis allée à ta bicoque.

— Et alors?

— Alors, j'ai un travail à te proposer. Le père Fripe m'avait dit qu'à Levincourt il y a un gros marchand de ferraille qui fait des opérations magnifiques, et qui cherche des représentants.

— Quels représentants?

— Voilà! On nous prête une bagnole, et on collecte la ferraille, le plomb, le cuivre dans tous les cinq départements qui sont par ici. Il faut être deux. Il y en a un qui passe dans les maisons, il y en a un autre qui conduit la bagnole et qui charge le matériel. Moi je passerai dans les maisons.

— Ton bureau...Et puis t'es pas dégoûtée maintenant. Tu ferais mieux d'épouser un millionnaire.

Elle lui flanqua un gifle. Déjà tout était changé et ils se mirent d'accord.

Vous avez pu voir Claude et Catherine trimballer leur ferraille sur toutes les routes. C'était en réalité leur voyage de noces, et il dura des mois et des mois. Ils avaient un appartement exigu à Levincourt, où ils rentraient chaque soir, étonnés de ne plus se souvenir du passé. Toujours maintenant ils pensaient à des choses nouvelles quoique la routine de leur négoce fût immuable. Il fallait simplement chaque semaine chercher un autre terrain de prospection, et trouver des slogans pour décider les indigènes à collecter leurs ferrailles, mais on se préoccupait en outre de mettre en train mille petits bricolages supplémentaires. Ils se vantaient de pourvoir à tous les besoins des ménages. Comment se procurer à des prix exceptionnels des paniers, des balais, des lots de grillages ou de tôles, des planches, des carcasses de camions pour faire des baraques, ils proclamaient qu'eux seuls étaient capables de donner tous renseignements utiles sur ces questions diverses et sur cent autres questions. Je puis vous certifier que le substitut du procureur de Beaumont leur doit d'avoir découvert un horloger pour réparer le mécanisme subtil et suranné de sa pendule Empire. Mais, j'y pense, ils collectaient aussi les sacs de plantes médicinales auprès

des ramasseuses au kilo pour le bénéfice des fabricants de produits pharmaceutiques, aubépine, bourrache, lierre terrestre. Je craindrais plutôt de trop dire à ce sujet. Mille trafics toujours repris comme une dentelle exténuante et obstinée. L'amour avait livré Claude et Catherine à ces occupations extravagantes dont ils ne calculaient même pas le profit. Ils faisaient cela comme s'ils devaient en crever joyeusement pour rompre à jamais avec certaines choses d'autrefois, qu'ils n'avaient jamais comprises.

Au cours des années qui suivirent ils eurent deux enfants. Ce surcroît de souci et d'amour leur faisait songer plus souvent à venir rendre visite à la Gémeuse. Jamais ils n'avaient manqué, une fois le mois, de passer leur dire un bonjour. Claude apportait du vin blanc. On buvait et on partait. C'était bien court, et dès que le premier enfant naquit on résolut d'aller dans la maison de la colline un dimanche sur deux. Enfin ce fut tous les dimanches, quelque temps qu'il fit. Mme Gémeux s'en trouvait fort heureuse, tout en s'étonnant de cette fidélité peu commune.

— Tu as tant à faire, ma pauvre Catherine, et toi, Claude...

A chacune de leurs visites, ils passaient devant la maison de Sophie Berguet. Une longue allée plantée d'ormes menait de la route à l'extrémité de la presqu'île où l'on voyait la grande grille fermant la propriété de Sophie. La fille du général ne donnait pas signe de vie. Simplement, un jour, elle avait rencontré Mme Gémeux et lui avait glissé qu'elle avait fait un testament comportant un don en faveur de Claude et de Catherine. La Gémeuse rapporta le propos sans lui prêter la moindre importance et on haussa les épaules. On ne savait si c'était du poison ou de la fleur d'oranger. Toujours est-il que Claude eut bientôt l'idée de quémander de la ferraille auprès de la fille du général. Ils furent reçus par un majordome qui alla prendre les ordres de Sophie et revint avec une réponse négative. On y retourna toutes les semaines, comme si c'était une simple formalité commerciale. Un jour, le majordome leur dit qu'on allait leur préparer un tas d'objets hors d'usage. Ils vinrent prendre livraison dans la soirée. Sophie demeurait toujours invisible. Claude estima le lot et voulut en régler le montant.

— Mademoiselle m'a bien recommandé de ne pas recevoir d'argent, dit le majordome. Elle a même ajouté qu'il était inutile que vous reveniez désormais.

— On reviendra tout de même, dit Claude, et on aura une sérieuse entrevue avec *Mademoiselle*, même s'il faut te passer sur le corps, sacré polichinelle. *Mademoiselle* et moi, nous sommes d'anciens amis, tu comprends?

— Je t'en supplie, disait Catherine.

La jeune femme paraissait un peu effrayée par la résolution de Claude quoiqu'elle éprouvât elle-même la nécessité de faire enrager Sophie Berguet ou de la faire crever, selon les possibilités. On s'était bien démené, la vie avait changé, mais il fallait encore relever les défis et remuer les anciennes hontes.

— Tu ne crois pas qu'on a autre chose à faire? disait Catherine.

— Histoire de rire, simplement, répondait Claude. J'ai assez gâché ma jeunesse avec cette vieille folle, et je veux lui faire payer ses mépris.

— N'es-tu pas heureux? disait Catherine.

L'ancienne rage le reprenait. Il n'y avait pas de raison dans toutes ces manigances, et on était loin de comprendre où l'on voulait en venir.

Donc tous les dimanches, le matin et le soir, Claude lançait sa camionnette dans la longue allée, et il klaxonnait pendant une demi-heure, quelles que fussent les démonstrations du majordome affolé. Un soir cet homme, en désespoir de cause, proposa de remettre un nouveau lot de ferraille.

— Amène toujours, dit Claude, mais on reviendra. Moi, je ne peux pas oublier la fille du général.

On entassa la ferraille, dix mètres de tuyau de poêle, une demi-douzaine de plaques de tôle, et un grand poêle avec des ornements de cuivre. Puis on repartit pour Levincourt. Cette fois-là on n'avait pas amené les gosses que soignait une voisine. Un peu plus loin sur la route, entre les marais, Catherine voulut qu'on s'arrête pour cueillir des fleurs. Claude freina si brusquement que le poêle défonça à moitié le coffrage de la carrosserie. Ils descendirent, et aussitôt il y eut une explosion. Ils n'éprouvèrent aucune peur mais une consternation

profonde. Ils restèrent immobiles, sans dire un mot, pendant deux bonnes minutes. Le poêle avait volé en éclats et la camionnette était criblée de trous.

— Le vieux chameau, dit Claude enfin. Elle nous a collé une grenade dans son poêle.

La camionnette put néanmoins repartir. Claude fit aussitôt demi tour et fila jusqu'à la maison de Sophie :

— Je t'en supplie, disait Catherine.

Claude sauta de son siège. Il se mit en devoir de décrocher la serrure de la grille avec une clef anglaise. Il n'en eut pas le temps. La fille du général se présenta avec son sourire au vinaigre. Elle ouvrit la grille.

— Vous avez pu entendre d'ici, lui dit Claude. Votre truc a explosé, mais maintenant je viens vous annoncer que vous ne ferez pas de vieux os.

— Tu agiras comme tu l'entends, dit Sophie. Moi j'agis toujours à mon idée.

Elle regardait tour à tour Catherine et Claude. Elle conclut :

— Mes enfants, on ne l'a pas fait exprès. C'était une vieille grenade que je t'aurais bien lancée dans les jambes, jeune crapule, mais je ne savais plus qu'elle se trouvait dans ce poêle au grenier. On ne l'a pas fait exprès, mes enfants.

Dieu sait quelles idées peuvent germer dans le cerveau des antiques demoiselles. A quoi bon se soucier d'elle, redit Catherine bien souvent dans la suite.

— Ça va plus loin que cela, répondait Claude. Entre elle et moi, entre elle et nous il y a des souvenirs qui ne s'oublient pas.

Claude ne pouvait se passer de revoir la fille du général et de régler un différend aussi vain et aussi assuré que la sécheresse ou la pluie. Il parlait sans cesse de Sophie. Elle avait des manies insupportables, prenait un ton noble, méprisait les pauvres, se promenait dans son jardin sous une ombrelle à volants. Elle avait fait semblant d'aimer Claude. Elle avait des bontés perfides.

— De quoi t'occupes-tu? Vivons de notre côté, disait Catherine. N'as-tu pas été assez feignant, et injuste pour elle?

— Ça se peut, disait Claude. Mais patience !

La patience consista d'abord à revenir s'établir dans la ville, non loin du fleuve. Avec des économies on acheta une petite camionnette délabrée, on loua une maisonnette pitoyable dont le jardin serait envahi par l'eau tous les hivers. Mais on fonda un négoce de chiffons et de ferrailles. Le patron de Levincourt, qui était au-dessus de ses affaires, prêta son aide à Claude Nassant. Enfin un dimanche d'été, par un beau ciel, Claude décida de retrouver sa vieille barque et d'aller chez Sophie.

La barque avait été confiée à un copain qui s'en servait rarement. Un immense bateau plat qu'on menait à la perche ou à la godille. On aborda la presqu'île et Claude appela la fille du général.

Elle se montra aussitôt, fièrement campée sur des bottines et appuyée sur son ombrelle multicolore.

— On vient vous inviter à une promenade, dit Claude.

— Je t'en supplie, murmurait Catherine.

Sophie eut un sourire de défi absolument intolérable :

— J'accepte, mes enfants, dit-elle.

Catherine se demandait ce qui allait se passer. Sophie héla sa femme de ménage et se fit apporter un coussin qu'on plaça sur le banc où elle s'installa avec cérémonie.

— Maintenant, dit-elle, où nous conduis-tu?

Claude ne répondit pas. Il appuya sur sa perche et laissa filer sa barque le long des buissons jusqu'à ce qu'on atteignit le fleuve qui étendait ses nappes d'eau frissonnantes sur une étendue qui semblait démesurée.

— Ne fais pas pencher le bateau, disait Catherine. Un accident est si vite arrivé.

La perche que Claude maniait effleurait presque le chignon de Sophie. Catherine ouvrait des yeux angoissés. Claude ne la regardait pas. Il ne regardait pas sa chevelure blonde. Il n'y avait rien de plus facile que de basculer dans l'eau la vieille demoiselle.

Mais comme Claude s'apprêtait sans doute à prononcer des mots importants ou à faire un geste décisif, la fille du général ouvrit son ombrelle qui resplendit sous le soleil d'été. Ce fut comme un signal, et Claude lâcha la perche qui retomba sur ses supports le long du bateau. Tout d'un coup

il ne pensa plus à rien, comme si une invisible bonne nouvelle était venue. On se laissa emporter par le courant, tandis qu'on rêvait en échangeant quelques paroles.

— Comment es-tu établi? murmura Sophie.

Catherine et Claude dirent comment ils étaient établis.

Le soleil régnait avec une magnificence qu'on n'avait jamais remarquée jusqu'à ce jour. Sophie Berguet parlait d'une voix étouffée sous cette ombrelle qui vous éblouissait.

— On va chercher les enfants, dit Claude.

La maisonnette était un peu en aval sur un monticule, près de la rive. On l'atteignit sans effort. La Gémeuse était venue garder les enfants (ils avaient deux et quatre ans). Elle tricotait en surveillant leurs ébats par-dessus ses lunettes.

— Non je ne monte pas avec vous, dit la Gémeuse.

On reprit la promenade tandis que les gamins jouaient dans l'eau croupie, au fond de l'immense barque. Sophie les examinait comme si ç'avait été une espèce de singes récemment découverte par des explorateurs. Elle regardait aussi Catherine et Claude avec des yeux apaisés. Tout ce qui se ferait, tout ce qui ne se ferait pas n'aurait plus aucune importance.

Désormais la paix de Dieu régna dans une contrée bénie. Tous les dimanches ils se promenèrent ainsi sur le fleuve ensoleillé; avec l'apparat d'une ombrelle fleurie.

Plus tard Claude et Catherine partirent pour d'autres contrées afin d'améliorer leur condition. Il y eut d'autres années où la fille du général les attendit, considérant de son œil sec l'ancienne baraque de Claude sur l'autre rive, et son bateau délabré, considérant l'eau et les roseaux dont la vie ne fait pas que renaître à chaque printemps mais se transforme comme si la terre voguait dans un espace inconnu. La fille du général voyait dans son rêve les enfants de Claude, grandis, voués au bien s'il est possible, en tout cas passionnés pour un avenir que personne ne discernait encore.

ANDRÉ DHÔTEL.

LA RUBRIQUE DU MOIS

« JEAN SANTEUIL »

de

MARCEL PROUST

I. — SITUATION ET DESCRIPTION SOMMAIRE DU MANUSCRIT.

Entre *les Plaisirs et les Jours* et *A la recherche du temps perdu*, plus précisément, entre 1896 et 1900, Marcel Proust écrivit un roman de 1 000 pages, *Jean Santeuil*, qui vient seulement d'être découvert et publié (1). Mme Gérard Mante-Proust, ayant trouvé un carton à vêtements rempli de feuillets manuscrits de son oncle, chargea un jeune agrégé de lettres qui préparait une thèse sur Marcel Proust, Bernard de Fallois, de les inventorier. En présence de ces pages non numérotées, dont un certain nombre étaient déchirées (le plus souvent en deux, parfois en « mille » morceaux) ou froissées, Fallois crut d'abord qu'il s'agissait de brouillons de *A la recherche du temps perdu*. Mais en recopiant ces feuilles éparses, en retrouvant (souvent au prix de grandes difficultés) leur ordre primitif, il eut la surprise de reconstituer le roman original que l'on peut lire aujourd'hui et auquel il donna le nom de son héros, Jean Santeuil. Certains textes de Proust, datant de 1896 à 1900, parlaient, sans que l'on ait d'abord compris à quelle œuvre ils faisaient allusion, d'un roman qu'il était en train d'écrire. Aux références citées par M. André Maurois dans sa préface à *Jean Santeuil*, on pourrait en ajouter quelques autres, disséminées dans la correspondance de Marcel Proust et datables sinon toujours datées des mêmes années. Par exemple, cet extrait d'une lettre à sa mère, publiée dans le numéro de janvier 1950 de la revue *les Temps modernes* :

Je ne peux pas te dire l'heure épouvantable que j'ai passée hier de 4 heures à 6 heures (moment que j'ai rétroplacé avant le

(1) Éd. Gallimard, 3 vol.

téléphonage dans le petit récit que je t'ai envoyé et que je te prie de garder et en sachant où tu le gardes car il sera dans mon roman)...

Il est ici incontestablement question du beau chapitre VI du tome II de *Jean Santeuil*, intitulé « Jean en Bretagne : le téléphonage à sa mère ». On trouve également dans la correspondance une lettre où Marcel Proust dit avoir écrit *et brûlé* un roman sur la Bretagne. (Je n'ai pas retrouvé la référence.) De toutes façons, de telles indications sont rarissimes : M. Philip Kolb a pu édifier ce monument qu'est sa *Chronologie* et son *Commentaire critique* de *la Correspondance de Marcel Proust* (1) sans que son index général, pourtant si complet, donne apparemment la moindre référence à *Jean Santeuil*, ou plutôt au roman baptisé ainsi par Bernard de Fallois.

Le manuscrit remis en ordre de *Jean Santeuil* est actuellement en cours de montage, si bien qu'il n'est encore possible de n'en consulter qu'une partie. Les feuilles sur lesquelles Marcel Proust écrivit son roman, d'une écriture régulière, sans marges ni ratures, sont différentes selon les époques de rédaction. Le début du roman forme un cahier de 120 pages environ. La plupart des autres parties se présentent sur des feuillets épars. C'est ainsi, par exemple, que les chapitres de l'enfance à Étreuilles sont écrits à l'encre violette sur papier blanc de grand format. Ceux du collège sur des pages de bloc à petits carreaux. Ceux du séjour au château de Réveillon sur des feuilles de papier ministre, dont certaines, empruntées par l'auteur à son père, portent cet en-tête imprimé : *Ministère du Commerce. Inspection générale des services sanitaires. Cabinet de l'inspecteur général.* D'autre part, Proust a relié dans une chemise de grand format, diverses pages consacrées à *Mme Marmet*, plus les sous-chapitres figurant au tome III de la présente édition et intitulés par lui-même *Histoire de l'Anglaise* et *la « Première » de Frédégonde :* mais les différents fragments en sont mêlés et se suivent sans ordre, comme si l'auteur passait, selon son inspiration d'un bout de chapitre à l'autre.

La plupart des sous-titres donnés aux chapitres ont reçu leur nom de Bernard de Fallois. Certains sont pourtant de Proust. Soit (en plus de ceux que je viens de citer) *Madame Lepic. — La Lanterne magique. — Henri, Jean et M. Santeuil rencontrent M. Duroc. — Pourquoi Henri hésite à présenter Jean à M. d'Utraine. — Querelle de Jean avec ses parents à propos du dîner avec Réveillon. — Jean en Bretagne : le*

(1) Édité en 1949 par *the University of Illinois press : Urbana.*

téléphonage à sa mère. — Les Plaisirs de l'automne. — La Bille d'Agate. — Allées au-devant d'elle (?). Cette liste est, à peu près, complète.

Aucune de ces subdivisions de chapitres n'a été coupée arbitrairement. Elles sont écrites d'un seul tenant, telles que nous les voyons reproduites. *L'Introduction* a toutefois été construite par Bernard de Fallois avec trois morceaux différents dont un était signalé par l'auteur comme pouvant être éventuellement utilisé dans la préface. Toute la première partie (pp. 61-131 de l'actuelle édition) a été mise dans l'ordre que nous voyons par Proust lui-même. A partir de la seconde partie, le classement a été effectué en suivant d'aussi près que possible la chronologie de la biographie de Jean Santeuil. Parfois de courts fragments dont la place exacte demeurait introuvable (et que l'auteur lui-même n'avait peut-être pas encore situés) ont été insérés en cours ou en fin de chapitre, au mieux de la logique et de la vraisemblance. Il convient pourtant de remarquer que tel passage, en rupture totale avec le contexte, comme les pages 316-317 du tome III, figurent à l'endroit même du texte où nous le voyons reproduit. Qui est ce M. Cravant qui intervient pour la première fois et que nous ne reverrons plus? Nous n'en saurons rien. Ajoutons que Bernard de Fallois a pris sur lui de grouper les morceaux disséminés qui se rapportaient au même thème, se référant pour cela à la précieuse confidence rapportée par André Gide dans son *Journal* (p. 694) selon laquelle Proust lui avoua avoir « transposé *à l'ombre des jeunes filles* tout ce que ses souvenirs homosexuels lui proposaient de gracieux, de tendre et de charmant, de sorte qu'il ne lui resta plus pour *Sodome* que du grotesque et de l'abject. » N'oublions pas enfin que le texte de *Jean Santeuil* que nous possédons (et qui fut probablement le seul à exister) est un brouillon dont chaque fragment a été visiblement écrit sans reprise et presque toujours, semble-t-il, sans relectures ni corrections ultérieures. D'où une imperfection formelle à laquelle Bernard de Fallois n'a pas cherché à remédier, sauf lorsque les fautes d'inattention étaient si flagrantes que la correction s'imposait. [Encore que des fautes gênantes subsistent qu'il aurait sans doute mieux valu corriger (1).] Lorsqu'un passage faisait double emploi avec un autre, on a choisi celui qui semblait le meilleur. Malgré l'excellent travail de Bernard de Fallois, une édition critique de *Jean Santeuil* reste à faire. Elle serait

(1) Par exemple : « Qui sait même si souvent la fée ne lui répondit pas souvent... » (I, 258.) « Misérable, s'écria Jean sautant sur lui et il s'élança sur lui. » (III, 83.) *Ernest* de Rastignac, pour *Eugène* (1, 252) etc.

du plus haut intérêt, comme celle de *A la recherche du temps perdu*. M. André Ferré, qui prépare avec M. Pierre Clarac une nouvelle édition de cette dernière œuvre, pour la Bibliothèque de la Pléiade, vient en effet de nous apprendre que « si l'on excepte *Du côté de chez Swann*, qui représente dans l'œuvre la part de la perfection (tandis que les derniers tomes seraient plutôt la part, non exactement du brouillon ou de l'ébauche, mais du chantier, ce qui nous les rend aussi chers et peut-être plus émouvants), il n'y a pour ainsi dire pas de page dans laquelle ne s'imposent des changements au texte jusqu'ici connu. Changements imposés par le respect des intentions explicites de l'auteur, et qui dans la plupart des cas restituent un texte plus riche de sens, plus satisfaisant à l'esprit et à l'oreille, en même temps que plus fidèle (1) ».

II. — Perfection et imperfections de « Jean Santeuil ».

On peut s'étonner que les feuillets déchirés ou froissés de *Jean Santeuil* aient néanmoins été conservés. Sans doute est-ce Proust lui-même qui, après avoir fait le geste de les anéantir, en a malgré tout conservé les débris. Peut-être s'agit-il d'une sorte de réflexe dont il semble que les auteurs soient coutumiers et qui les porte à sauver, comme malgré eux, les manuscrits qu'ils ont condamnés. S'ils les détruisent, ainsi qu'ils ont décidé, ils font semblant d'oublier tel brouillon ou tel double. Font-ils même semblant? Cet instinct « paternel » de conservation est plus probablement inconscient. De toutes façons, Marcel Proust a sans doute moins renié *Jean Santeuil* qu'il ne l'a oublié, sollicité qu'il continuait d'être par l'œuvre unique, l'œuvre de sa vie, dont *Jean Santeuil* avait été la première ébauche, à laquelle il n'avait cessé de penser depuis son adolescence, qu'il avait enfin commencée après des années de paresse et de remords — et qu'il ne cessait de continuer à vouloir réaliser en passant de *Jean Santeuil* à *Swann*, ou plutôt (car il n'a jamais isolé l'une des parties de son roman) de *Jean Santeuil* à *la Recherche du temps perdu*. Œuvre construite ici et là autour des mêmes souvenirs-clefs, consacrée à l'orchestration des mêmes thèmes, dont nous verrons qu'avant l'accomplissement de *la Recherche* nous les retrouverons à peu près tous au moins indiqués dans *Jean Santeuil*. Vu de l'extérieur, *Jean Santeuil* est à la fois le même et un autre roman que *la Recherche* : le même pour les raisons

(1) « Nous ne connaissons pas encore le vrai texte de *A la recherche du temps perdu*, » in *Arts*, nº 366 du 3 juillet 1952.

que nous avons dites ; un autre, non seulement parce que des scènes non reprises par la suite s'y rencontrent (notamment celles relatives au collège, à l'Affaire Dreyfus, à la salle de garde de l'hôpital), mais aussi parce que les thèmes analogues s'y trouvent exploités d'une tout autre façon. Pour l'auteur, ce n'était, ici et là, que le même roman, le seul qu'il avait à écrire et dont la première version était *de facto* annihilée à ses yeux par la nouvelle forme, plus élaborée, plus proche de la perfection espérée qu'il lui avait donnée. Si bien que la destruction matérielle du manuscrit était devenue inutile et qu'il avait suffi d'en esquisser le geste.

Les chapitres initiaux de *Jean Santeuil* ont été écrits à peu près à la même époque que les derniers des *Plaisirs et les Jours*. Or le hiatus qui sépare ce premier ouvrage de *Du côté de chez Swann* demeure aussi grand lorsqu'on le compare à *Jean Santeuil*, qui, malgré son écriture trop rapide et ses imperfections se distingue beaucoup moins des œuvres de la maturité que de celles du début. C'est probablement qu'avec le premier de ses livres, voué à une publication immédiate, Proust n'ose pas rompre avec ce qui le style et la manière des grands écrivains de son époque (Anatole France, notamment, de qui il sollicite et obtient une préface), tandis que dans ce *Jean Santeuil* dont il sait bien qu'il n'est en train d'écrire qu'un brouillon provisoire, à lui seul destiné, il s'abandonne non seulement à son inspiration, mais à la langue qui peut seule l'exprimer, irréductible, irremplaçable, ne ressemblant à aucune autre — la sienne, que nous retrouverons au plus haut point de sa perfection dans *A la recherche du temps perdu*, mais qui, sous une forme encore tâtonnante, existe ici. Il va de soi que, parlant des grands écrivains de cette époque, je visais ceux alors officiellement reconnus comme tels, et non les vrais grands qui étaient déjà Valéry, Claudel, Gide — et précisément Proust — qu'on ignorait peu ou prou encore.

Rien de plus solidement construit, de mieux articulé que les très longues phrases qui étonnent le lecteur non averti dès les premières pages de *Du côté de chez Swann*. Nous découvrons chez l'auteur de *Jean Santeuil* la même propension à épuiser tout ce qu'il éprouve le besoin de dire d'une sensation, d'un sentiment, d'une pensée en une seule phrase, aussi gonflée que possible de vécu réappréhendé par l'intelligence et dont le cours sera, autant qu'il est nécessaire, poursuivi. C'est là chez notre auteur une exigence naturelle, un impératif spirituel auxquels les moyens d'exécution doivent tant bien que mal se soumettre — et plutôt mal que bien, comme il faut s'y attendre, lors des premiers essais. Le jeune Proust n'a

encore su conquérir qu'imparfaitement, au moment de *Jean Santeuil*, les éléments de son art. Le génie est déjà là partout présent (qui demeurait invisible dans *les Plaisirs et les Jours*) et si admirable que nous ne pensons pas sans émotion aux dangers qu'a courus ce manuscrit. Mais ce génie est encore une force de la nature dont le jaillissement a été canalisé de façon insuffisante. Si nous reconnaissons bien souvent avec joie dans le style de *Jean Santeuil* des cadences au rythme éminemment proustien, celles-ci se brisent parfois en chemin, déséquilibrant tout à coup les longues phrases qui, après une cascade de propositions mal liées, s'achèvent de façon obscure. Aussi bien, M. André Maurois cite-t-il dans sa préface cette déclaration de Marcel Proust au sujet de *Jean Santeuil* : « J'écris au galop, j'ai tant à dire. » Et l'on a bien l'impression, en effet, que ce qui sera plus tard ordonné, hiérarchisé, construit, s'accumule en désordre ici, griffonné en hâte par une plume qui va moins vite qu'une pensée au fonctionnement de plus en plus rapide et à la production de plus en plus riche. A côté de passages peut-être recopiés et, de toutes façons déjà rédigés avec soin, (passages dont certains supportent la comparaison avec les plus belles pages de *A la recherche du temps perdu*,) on trouve surtout dans *Jean Santeuil*, répétons-le, des brouillons de premiers jets. L'auteur, pour aller plus vite, apostrophe directement le lecteur ; ou bien il oublie qu'il a baptisé Étreuilles le cher village de son enfance, qui sera Combray un jour, et dont le véritable nom, Illiers, est alors tout naturellement inscrit par lui au lieu de son appellation romancée. Lapsus qu'il aurait été facile de corriger mais que nous sommes reconnaissants à Bernard de Fallois d'avoir conservés. Ils nous permettent, en effet, de goûter ce rare plaisir intellectuel : l'initiation à l'œuvre *en train de se faire* (œuvre qui n'est pas seulement *Jean Santeuil* mais aussi *A la recherche du temps perdu*); l'appréhension, au stade initial de ses transformations, de la matière première de l'art et des modifications de structure que lui fait subir le travail du romancier. C'est pourquoi nous sont si précieuses les pages les moins finies de cette œuvre elle-même non finie, dont Marcel Proust écrivait le 5 décembre 1899 à Marie Nordlinger : « Je travaille depuis très longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever... »

L'œuvre à faire, que seule il pouvait faire, qu'il ne put longtemps se résoudre à faire (soit inhibition, soit paresse), cette œuvre aura été la grande préoccupation de Marcel Proust — et sa seule occupation du jour où il la commença enfin sous sa forme définitive, coupant dès lors tout lien avec le monde extérieur, pour la mener à son terme, en dépit des

fatigues et des douleurs chaque année plus grandes de la maladie. Si bien qu'étudier la genèse de cette œuvre, c'est donner un portrait beaucoup plus fidèle de Proust que si l'on s'attachait aux rares événements matériels de son existence. La vraie biographie d'un auteur est intérieure. D'où la difficulté d'en reconstituer les événements dont la plupart n'ont pas laissé de trace. Le rêve de Descartes, cette autre révélation nocturne de Pascal ayant été pour leur héros des points de cristallisation décisifs, ils en ont conservé trace par écrit et nous en ont légué le secret. De telles chances sont rares pour ceux que l'on pourrait nommer les biographes spirituels. C'est pourquoi une esquisse comme *Jean Santeuil* revêt aux yeux des proustiens une si grande importance. C'est pourquoi ils en interrogent longuement les moindres passages en dépit et à cause de leur imperfection formelle. Le même motif revient, ici et là, sous des formes légèrement différentes, dont le manuscrit définitif n'aurait retenu que la meilleure. Mais l'ébauche qui existe seule (et que Bernard de Fallois a respectée sous les réserves que j'ai dites) nous permet de surprendre les modulations hésitantes d'une voix qui s'essaie.

III. — La clef dans une main de plus en plus sûre.

L'auteur de *Jean Santeuil* possède déjà la clef qui lui ouvrira les portes du temps, mais il ne sait pas encore s'en servir. Son œuvre accomplie, *A la recherche du temps perdu*, « tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. » Ainsi s'achève, dans *Du côté de chez Swann*, le chapitre sur *la petite madeleine*. Cette *solidité*, c'est ce qui manque à *Jean Santeuil*, où la *forme* fait précisément défaut. Comme celui dont nous parle le narrateur de *Swann* avant de nous exposer sa conception des deux mémoires, l'auteur y appréhende un passé discontinu, fait encore de fragments, de pans lumineux découpés dans les ténèbres. Non qu'il s'en remette à la seule mémoire volontaire. Ce qui apparaît déjà dans *Jean Santeuil* (et qui donne à ces pages encore balbutiantes un charme que nous dirions irremplaçable s'il n'y avait eu précisément par la suite l'accomplissement de *A la recherche du temps perdu*) c'est un passé emprisonné vivant dans certains objets et dans la sensation qu'ils nous donnent, ce passé que de *Du côté de chez Swann* au *Temps retrouvé*, Marcel Proust s'acharnera à faire surgir dans son fragile mais inaltérable présent. Elles sont déjà de *Jean Santeuil*, ces notations :

Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous le souvenir et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus.

Car le souvenir conserve le passé sans le mutiler, et ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire. (I. p. 165.)

Mais il y a quelque chose de plus profond en nous qu'une émotion artistique, c'est un peu de nous-mêmes qui, en une heure du passé, gardé intact et frais dans quelque coin oublié, nous est tout à coup silencieusement offert. (I. p. 205.)

Aussi ces belles fleurs des lilas, ces étrangères, pour s'être penchées sur l'enfance de Jean, faisaient pour lui partie de ce qui était le plus son pays, et leur parfum réveillait en lui la sensation même si chaude et si paisible des étés de son enfance. (II. p. 10.)

Nous reconnaissons comme l'éclat persistant des années d'autrefois (...) dont survivent ces créatures qui ne se souviennent pas de nous, ces folles capucines, ces rosiers immobiles, ces fuchsias qui regardent à terre, comme si le monde n'était tout de même pas une suite ininterrompue de tableaux qui ne reviennent pas, comme si les années passées vivaient encore et les plates-bandes d'autrefois persistaient, comme si l'âme de ce temps flottait encore dans des jardins pareils, où à la même heure chaude les papillons se poursuivaient. (II. p. 46.)

C'est que la nature serait une pauvre chose, si elle n'était qu'une suite de tableaux qu'on ferait preuve de goût en allant admirer. Elle ne peut pas être séparée de notre vie, ni dans le présent où si on la regarde en s'en détachant on ne reçoit rien d'elle, ni dans l'avenir où quand on l'a une fois aimée, il suffit de la plus grise journée d'automne où le soleil ne se montre (qu'au) moment de se coucher, d'un chemin qui sèche après la pluie, des premiers vents froids pour nous enivrer du charme de notre passé et de la substance même de notre vie. (II. p. 58.)

Aussi bien, les poètes avaient-ils éprouvé et noté depuis longtemps ce genre d'impression. (Voir la pervenche des *Confessions* de Rousseau, la poudre à sécher l'encre de *Madame Bovary* dont j'ai parlé un jour ici même). A quoi bon, du reste, citer des écrivains? L'expérience de chaque homme l'a initié, un jour ou l'autre, à de telles résurrections. Que manquait-il pourtant à ces auteurs d'autrefois, et que manque-t-il encore, non pas tout à fait au Marcel Proust de *Jean Santeuil*, comme on verra, mais à celui de ce *Jean Santeuil*-là — le moins accompli — que nous avons seul cité jusqu'à maintenant? Celui des pages les plus achevées de *Jean Santeuil* nous le dira, et surtout celui de *A la recherche du temps perdu*. Mais l'auteur de *Swann* ne se pressera pas pour nous l'apprendre, ayant réintroduit dans son œuvre la durée non pas seulement de sa vie mais de ses pensées — alors que celui de *Jean Santeuil*, non encore maître de ses moyens, aura tendance, à de

rares exceptions près, à aller toujours trop vite pour exprimer ses découvertes.

Plus importants que ceux de Saint-André-des-Champs, de Saint-Mars-le-Vêtu et que celui de Saint-Hilaire de Combray lui-même, les clochers de Martinville dominent tout *A la recherche du temps perdu*. On se rappelle leur première apparition au tome I de *Swann*. S'il ne s'agit plus ici, comme dans le cas de la petite madeleine, d'une réminiscence, mais d'une impression bornée au seul présent, le désir ressenti avec un douloureux caractère d'urgence, est le même : celui d'une élucidation qui soit à la fois mise en forme. Dans les deux cas, Proust éprouve le besoin de passer de la sensation dépendante d'un objet concret et particulier à une vérité abstraite et générale. L'envie impérieuse que le jeune Marcel (qui n'est pas encore *narrateur* de parti pris) ressent (dans l'épisode des clochers de Martinville) de noter sur le vif une impression qui, pour d'obscures raisons qu'il espère vaguement clarifier l'a touché, nous la retrouvons indiquée chez l'à peine plus âgé Marcel de *Jean Santeuil*, qui note, en passant :

> Il n'est guère que la nature qui nous dicte par moments des révélations dont nous sentons qu'il est essentiel de les écrire sans que nous nous soucions si les écrire mettra en valeur notre esprit et notre brillant, et avec, au contraire une vive répulsion à rien concéder à l'un ou à l'autre. (I. p. 289.)

Notion essentiellement proustienne de désintéressement (hors l'intérêt unique : celui de réaliser une œuvre d'art) et qui fit de lui, à la limite, l'ascète cloîtré que nous savons. Cette nostalgie encore imprécise d'élucidation coïncide donc avec (et sans doute ne se distingue pas d') une volonté déjà impérative : celle d'être un écrivain. Notons aussi que la condition première de la réalisation de ce désir apparaît déjà au très jeune Proust de la scène des clochers de Martinville dans un effort d'autant plus difficile qu'il s'agit de défricher des régions encore inconnues de la réalité et de l'art. Ce qui est remarquable, dans *Jean Santeuil*, c'est que cette œuvre, toute imparfaite qu'elle soit, ne ressemble à rien de littérairement connu au temps de sa rédaction. Marcel Proust, s'il ne dispose pas encore de tous les instruments nécessaires y travaille déjà sur son propre fond. Sans doute, au moment où il écrit *Jean Santeuil*, est-il beaucoup plus conscient de ce qu'il veut faire et de ce qu'il arrive à faire que le jour où il se libérait de l'émotion que lui procurait la vue des clochers de Martinville, en griffonnant, sur ses genoux, dans la voiture qui l'emmenait, l'esquisse reproduite dans *Du côté de chez Swann*. Esquisse « à laquelle il n'avait eu à faire subir que

peu de changements », ce qui était une façon d'avouer qu'il l'avait modifiée. Correction qui ne nous étonne pas, dans la mesure où le narrateur du *Temps perdu* était précisément devenu un artiste dont le métier ne pouvait plus se contenter d'à peu près. L'auteur de *Swann* est à celui de *Jean Santeuil* ce qu'était ce dernier à celui de l'ébauche sur les clochers de Martinville : à mesure qu'il prend des années, ce jeune homme éperdu de littérature, au sens noble du mot, utilise de plus en plus efficacement la méthode qu'il a mise au point.

IV. — Le bonheur a portée de la main.

Si les clochers de Martinville n'apparaissent pas dans *Jean Santeuil*, la sonate de Vinteuil y fait, au tome III (pp. 222 et suiv.) une apparition d'autant plus émouvante qu'il s'agit des premiers accords de ce qui deviendra l'un des plus beaux thèmes de *A la recherche du temps perdu*. Et, à défaut de la petite madeleine, nous avons dès le tome I, retrouvé dans un placard par Jean Santeuil, un manteau de sa mère dont « l'odeur indéfinissable » lui rappelle son enfance, il y a dix ans — dix ans seulement, le manque de profondeur de *Jean Santeuil* (comparativement à *la Recherche*) venant d'un recul insuffisant, le narrateur étant trop jeune encore, non seulement pour retrouver le temps, mais même pour l'avoir tout à fait perdu :

> Troublé, il regarda le manteau qui, dans ses couleurs encore fraîches, son velouté encore doux, ressemblait à ces années qui ne servaient plus à rien, sans rapport avec la vie, mais pas fanées, intactes dans son souvenir. Il l'approcha de son nez, sentit le velours fondre encore sous sa main et crut qu'il embrassait sa mère... (I. p. 309.)

Le secret de *A la recherche du temps perdu*, l'auteur ne nous le livre en toute clarté qu'au début du second tome du *Temps retrouvé*. Il tient dans ces quelques lignes qu'il importe à notre enquête présente de citer ici :

> Sans doute le déchiffrage était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans ce cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avaient données la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait

tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que de faire une œuvre d'art?

Nous comprenons maintenant pourquoi il fallut tant d'années de méditation et de recherche au narrateur pour découvrir sa méthode et la mettre au point. Toute œuvre d'art qui compte est création totale. Il s'agit de déchiffrer *les signes inconnus d'un livre intérieur*. L'expression est de Marcel Proust qui ajoute que, ces signes en relief (que son attention, explorant son inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour leur lecture, personne ne pouvait l'aider d'aucune règle, « cette lecture consistant en un acte de création où nul ne peut nous suppléer, ni même collaborer avec nous » :

Ainsi j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que, préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et de ce qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand le hasard nous en apporte le souvenir véritable. Je m'en assurais par la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons, au bout de peu de temps, pour la réalité même.

Difficile lecture en nous-même de ce qui préexiste à l'œuvre d'art... Vraie vie... Bonheur... Esthétique fondamentale de Marcel Proust, son éthique, et dont nous trouvons déjà la préfiguration dans *Jean Santeuil*, œuvre qui apparaît de plus en plus importante à mesure que nous l'étudions de plus près :

Tout en écoutant, Jean percevait confusément que ce qu'il y a de réel dans la littérature, c'est le résultat d'un travail tout spirituel, quelque matérielle que puisse en être l'occasion (une promenade, une nuit d'amour, des drames sociaux), une sorte de découverte dans l'ordre spirituel ou sentimental que l'esprit fait, de sorte que la valeur de la littérature n'est nullement dans la matière déroulée devant l'écrivain mais dans la nature du travail que son esprit opère sur elle... (II. p. 29.)

Tout est déjà là — et même, ces notions de *bonheur* et de *vraie vie*, clefs de voûte de l'édifice proustien — avec, dans

la suite de ce même texte que nous ne pouvons citer, faute de place, ces constatations capitales : la création que l'on ne peut réaliser sans la mériter ; la poésie, proie plus *réelle* que le réel ; le secret de la transmutation de la réalité en littérature. Et voici, dans un autre chapitre de *Jean Santeuil*, le passage du particulier au général, autre clef de *A la recherche du temps perdu*, comme, du reste, de toute œuvre d'art. Nous y lisons que l'observation des êtres nous met en présence « de quelque chose de plus profond qu'eux, qui devient leur raison d'être, leur réalité » (I. p. 289) :

Ainsi le jour où Bertrand de Réveillon, pour venir plus vite vers moi, traversa un café encombré de clients en marchant sur les tables et les banquettes, ce jour-là son geste (...) plaçait mon esprit devant quelque chose de plus profond que le pur esprit d'observation, offrait à mon esprit une réalité plus profonde qu'un être d'apparence et ainsi me donnait une sorte de joie, faisait de lui courant ainsi sur les tables en vertu de puissances qu'il ignorait lui-même, quelque chose d'un peu irréel, de gracieux et de charmant (...) L'ami a sa beauté d'où nos raisons de l'aimer sont, hélas, absentes aussi. Car la beauté de cette signification est une vérité dont l'individu est porteur et symbole, et non auteur. De là vient que la perception d'un tel rapport, ne s'adressant en nous qu'à l'esprit universel, ne peut nous donner que de la joie. (I. pp. 295 et suiv.)

Oui, il faut surtout retenir de ce passage, la notion éminemment proustienne de *joie* qui s'y trouve à deux reprises exprimée. C'est pour resaisir des instants de bonheur que l'auteur de *A la recherche du temps perdu* édifiera une partie, et non des moindres, de sa cathédrale : monument dédié aussi et surtout à la joie retrouvée — et qu'il fait éprouver à ses lecteurs par la double entremise du plaisir esthétique et de souvenirs personnels par les siens évoqués. Il y aurait toute une étude à faire, et que *Jean Santeuil* fournirait de textes décisifs, sur *l'amour sensuel de la vie* chez Marcel Proust. Au départ, il y a en lui une capacité de jouir qui est à la mesure de son pouvoir de souffrir — c'est-à-dire démesurée. Tous les sens participent chez lui, alors qu'il est encore en bonne santé, à la même fête continue, qui va des plaisirs de la gourmandise à ceux du sommeil, en passant par tous les autres. Et souvent, par tous les autres — ou du moins par de nombreux autres — à la fois. Chimie affective d'où naîtra un des procédés de son style dont les images font souvent appel aux témoignages simultanés de sens différents. Ces plaisirs, il les revivra en écrivant son livre — où le charnel, pour devenir intellectuel, n'en restera pas moins, à un certain degré voluptueux. Proust n'avait pas encore découvert sa méthode de prospection et

d'épuisement du réel au moment où il écrivait *les Plaisirs et les Jours*, dont l'écriture mesurée excluait les descriptions exhaustives ou les constats détaillés de sensations extrêmes. Au contraire, la pleine possession de ses moyens lorsqu'il composera *A la recherche du temps perdu* lui permettra de mieux diriger son tir, de corriger les erreurs qui font tache, soit du strict point de vue artistique, soit en ce qui le concerne lui-même, dont il veut bien dévoiler les secrets, voire les faiblesses, mais en toute connaissance de cause, en sachant exactement à quoi il s'engage, jusqu'où il se livre. C'est ainsi que l'adolescent colérique et tyrannique de *Jean Santeuil*, qui traite ses parents avec une irrespectueuse brutalité lorsqu'ils lui ont déplu, s'adoucira dans *Swann* et les ouvrages suivants, la sensibilité du narrateur restant la même, mais gardant une tenue et au sein même du déséquilibre décrit un équilibre écrit qui manquaient au héros comme à l'écrivain de *Jean Santeuil* — lequel montre quelque complaisance dans l'admiration que, très visiblement, il porte à sa beauté, son intelligence et sa réussite mondaine. (Il y aurait, en revanche, toute une étude à faire d'après *Jean Santeuil* sur les combats avec lui-même d'un Proust qui n'a pas encore accepté sa *différence*, a la nostalgie du normal, souffre de se sentir atteint dans sa réputation, etc.)

Si nous ouvrons maintenant le tome I de *Jean Santeuil* à la page 149 et si nous lisons jusqu'au bas de la page 153 nous décelons comme une première intuition de la révélation qui devait faire le prix de *A la recherche du temps perdu*. Il y a là « un bonheur à portée de la main » qui est celui-là même que, de *Swann* au *Temps retrouvé*, le narrateur s'efforcera de recapter. Ce sera le plus souvent encore, comme dans ces pages de *Jean Santeuil*, le bonheur de son enfance même, regoûté au hasard de telle ou telle sensation. Nous savons comment il apprit à s'en rendre maître. Ce bonheur, s'il était *à portée de la main*, fuyait devant le narrateur du *Temps perdu*, dans la mesure où il se voulait extrêmement conscient à la fois en tant que personnage évoqué et en tant que personnage évoquant, dans celle où il se distinguait délibérément de l'enfant, de l'adolescent, du jeune homme et même de l'adulte non encore tout à fait mûri qu'il avait été. Dans *Jean Santeuil*, au contraire, le narrateur et l'enfant, puis l'adolescent, puis le jeune homme coïncident — alors que l'adulte (et pour cause) demeure absent. Il n'y a que le minimum de recul exigé par l'art d'écrire entre le temps où le récit est rédigé et celui où il est censé se passer. Tel l'enfant qui joue, l'écrivain est tout entier ici dans l'acte d'écrire, dans l'amusement (ou la tristesse) de se souvenir. Avec *A la re-*

cherche du temps perdu, nous avons comme un recul au second degré. Le narrateur ne se contente plus d'évoquer son passé et d'en reconstituer des fragments privilégiés, il essaie de le revivre dans sa continuité, puis de revenir au présent (vu désormais dans l'éclairage de ce qui n'est plus lui, de ce qui est même en apparence le contraire de lui) pour lui appliquer la leçon que le passé lui a donnée et l'en faire profiter. Leçon de bonheur, précisément. Mais ces bouffées de joie venues du temps perdu, cela ne suffit pas à son (et à notre) exigence d'absolu. Il faut insuffler de la durée à ce bonheur évanescent. Il faut lui donner (vous vous souvenez) *forme* et *solidité*. A la question naïvement posée par l'auteur de *Jean Santeuil* dans le chapitre ici en question : « Est-ce pour cela qu'il s'était senti si heureux? » (encore le bonheur !) celui de *Du côté de chez Swann* et des livres suivants s'acharne à trouver une réponse. Et, bien sûr, cet auteur-là, désormais maître de son art, aura fait cette découverte ordonnatrice avant de commencer son œuvre ; il aura connu dès la première page de *Swann* le secret dont, par la suite, il nous laissera peu à peu deviner des fragments jusqu'à ce qu'il nous le découvre entièrement avec le dernier tome de ce roman en quinze volumes. Il reconstituera pour lui-même et pour nous la lente genèse de cette découverte. Il aura appris peu à peu et peu à peu nous apprendra ce qu'il avouait ne pas savoir à l'époque où il rédigeait « Jean Santeuil » : *pourquoi le vif éclat du soleil matinal nous donne tant d'espérance, les premiers froids de l'hiver tant de gaieté, pourquoi la clarté longue et dorée du soleil de 5 heures a tant de charme pour nous*. Ce *charme qui garde toujours sur nous le même pouvoir*, il parviendra à lui imposer son propre pouvoir d'artiste recréateur du monde. *Grâce à lui il retrouvera la douceur même de son enfance*, mais plus « pour un moment », comme il disait alors, d'une façon durable, au contraire, et qui, lorsqu'il serait mort continuerait d'exister pour les vivants : dans une œuvre d'art ; dans *son* livre.

Son livre, cela avait d'abord été *Jean Santeuil*, un livre après lequel il n'en écrirait plus d'autre, ayant épuisé sa matière. Jusqu'au jour où il s'aperçut qu'il avait mal exprimé cela seulement qu'il avait une fois pour toutes et d'un seul élan à dire : le temps perdu et retrouvé, d'abord, bien sûr ; mais aussi les intermittences du cœur, la jalousie, le snobisme, la mort — tous thèmes essentiels (et j'en oublie) que l'on trouve déjà traités dans *Jean Santeuil* — où les traces de Sodome et même de Gomorrhe sont elles-mêmes beaucoup plus marquées qu'une lecture superficielle semble d'abord l'indiquer. La place manque pour s'expliquer ici à ces divers

sujets, mais j'ai relevé les plus précises références relativement à chacun d'eux. A propos de l'un de ces éléments, le snobisme (qui tient une grande place dans *Jean Santeuil*) il nous est néanmoins permis d'indiquer brièvement le défaut qui malgré ses beautés frappe d'une sorte de stérilité l'ensemble de ce roman et le condamne bientôt aux propres yeux de l'auteur : un manque de recul, le même qui lui fera parler de l'amour et de la mort d'une façon si insuffisante, au regard de sa dernière, de sa véritable œuvre. L'auteur de *Jean Santeuil* n'éprouve aucune difficulté à parodier *le Figaro* ou *le Gaulois* (II. p. 235 et suiv.), car il parle spontanément leur langue. Pas de distance encore entre le dessinateur et ses modèles. Cette peinture du monde a tendance à être de la peinture mondaine ; cette satire du snobisme, l'œuvre d'un snob (comme *les Plaisirs et les Jours*). Ce qui ne signifie pas que l'auteur de *Jean Santeuil* (et que celui des *Plaisirs et les Jours*) ne soit déjà fort lucide quant à son propre snobisme, à ses graves conséquences, voire à son utilité littéraire éventuelle (Cf. I. pp. 251 et suiv.) Mais la lucidité de Proust quant au (et quant à son) snobisme n'est pas encore suffisamment détachée de son objet pour qu'il lui soit possible d'employer efficacement sur le plan romanesque ce que sa connaissance du « monde » lui apporta. « Je suis déjà trop porté, monsieur, à aimer le monde. Je compte y renoncer bientôt, » dit le jeune Jean Santeuil (I. p. 280). Et c'est le jeune Marcel Proust qui parle. Lui aussi aime le monde, en a honte, veut le quitter : mais à ce moment-là (où il écrit *Jean Santeuil*), il y est encore tout entier engagé. Non seulement le loisir, mais aussi le recul lui manquent pour transmuter en roman la matière première de ses observations. Lorsque nous l'entendons dire, à la page 235 du tome II, que *nous connaissons bien maintenant* le duc de Réveillon, nous nous apercevons que, précisément, malgré tant de notations amoncelées, nous ne le connaissons pas du tout, alors qu'après deux pages à lui consacrées nous voyons, nous entendons, nous reconnaîssons le duc de Guermantes (dont le duc de Réveillon est la première esquisse). Il faudra attendre le beau portrait du tome III de *Jean Santeuil* pour vraiment connaître le duc de Réveillon. Encore le connaîtrons-nous comme nous connaissons un modèle de Saint-Simon ou un type de La Bruyère, non comme un personnage vivant de roman (pp. 39 et suiv.)

Voilà bien des raisons qui, aux yeux de Marcel Proust mûrissant désenchantent *Jean Santeuil*. Elles le rendent injuste pour ce que ce roman comporte déjà d'admirable. A nous en tenir au snobisme, parce que le jeune Proust a un don d'observation, une grande culture, la vocation et le don

d'écrire, il excelle déjà dans la brève notation qui fait mouche ; déjà il sait extraire du snobisme une matière de portée très généralement humaine ; et déjà son art parvient à faire échapper les portraits les plus datés aux adultérations du temps et de la mode. Mais c'est la perfection qu'il veut atteindre. Puisque *Jean Santeuil* n'est pas au point, il n'en conservera rien, il ne cherchera même pas à en sauver les meilleurs fragments (dont certains sont très heureux) ; il recommencera à zéro mais sur le même fond, à partir des mêmes thèmes dont il est hanté depuis son enfance ou son adolescence : le drame de son coucher ; l'amour pour une petite fille retrouvée aux Champs-Élysées ; en voyage, l'hostilité des nouvelles chambres où ses habitudes sont dépaysées ; la peur de ne pas aimer suffisamment ses parents alors qu'il en est temps encore et cette autre crainte de ne point savoir souffrir assez à leur mort ; le sens très personnel que tel morceau de musique revêt pour un auditeur précis ; plus généralement, le passé retrouvé dans une sensation présente, tous thèmes que l'on rencontrera à la fois, dans les trois volumes de *Jean Santeuil* et dans les quinze de *A la recherche du temps perdu*. Ainsi que d'autres, moindres. Comme par exemple celui-ci (qui est emprunté à *Jean Santeuil* mais annonce *la Recherche*) : « ...Ainsi ils arrivent à avouer avoir été conduits à telle préférence, à telle décision par tel motif purement extérieur, vers tel pays à cause du nom qu'il porte... » (III. p. 116). Ou celui-ci encore, dans le même livre : « On jouit certes mieux du théâtre quand on l'aime et qu'il est mauvais, que quand, blasé, on est dans une belle loge, devant des acteurs de choix. Mais quand on l'aime et qu'on y cherche l'absolu, qu'on dévore chaque intonation pour tâcher de saisir en quoi elle peut avoir de l'importance pour notre esprit et de la valeur, on ne connaît non plus aucun plaisir. » (III. p. 124).

Quant aux personnages de *A la recherche du temps perdu*, à côté de quelques-uns qui seront abandonnés par la suite, on les retrouve à peu près tous esquissés sous d'autres noms dans *Jean Santeuil* de Swann à Bloch, de la duchesse de Guermantes à Mme Verdurin, sans oublier, naturellement Gilberte et Albertine, M. de Charlus et Saint-Loup. Et voici Bergotte sous le même nom mais sous une autre identité. Et voici en toutes lettres Montjouvain. Et voici la lanterne magique, Geneviève de Brabant, le traître Golo... Nous n'en finirions plus si nous voulions relever toutes les analogies.

Lorsqu'il s'aperçut qu'il avait dit de façon imparfaite ce qu'il lui fallait exprimer, Proust recommença donc tout depuis la première page, oubliant totalement dès lors cette ébauche où il avait d'abord mis toute son espérance et sans les tâton-

nements de laquelle *A la recherche du temps perdu* n'aurait pas eu la perfection que nous savons. La fin, si émouvante et belle, du passage auquel je me référais tout à l'heure (1, pp. 152-153) et qui nous montre un Jean Santeuil vieilli, malade, déçu, retrouvant dans un rayon de soleil la jeunesse, la santé, l'espérance, aurait été digne déjà de figurer dans *le Temps retrouvé*, où, tôt ou tard, nous aurions eu cela seulement de surcroît qui manque ici : une explication.

V. — Où dans la joie s'annonce le plus grand Proust.

Il est un passage de *Jean Santeuil* dans lequel l'auteur se fixe lui-même des limites qu'il tentera au contraire délibérément de dépasser (en y réussissant) dans *A la recherche du temps perdu : Nous racontons une histoire, et n'avons pas à parler ici des lois de l'esprit et regretter tant de forces perdues. (...) Cela pourrait intéresser seulement les poètes et serait mieux à sa place dans un livre qui traiterait de leur art...* Ces lois de l'esprit qu'il met ici hors de sa recherche, ce sera au contraire le principal propos du narrateur du *Temps perdu* de les découvrir en en faisant la matière et comme le sujet central de son livre. Et quant à la poésie, Proust ne fera peut-être jamais mieux que dans *Jean Santeuil*. « Nous racontons ici une histoire... » Cette modeste définition de *Jean Santeuil* par son auteur même n'en épuise pas le contenu. Nous avons déjà signalé un texte qui annonçait les découvertes de *A la recherche du temps perdu*. Il en est d'autres, plus explicites encore, et auxquels il manque peu de chose, quant au fond sinon quant à la forme, pour mériter d'être égalées aux maîtresses pages de *Swann*, des *Jeunes filles en fleur*, de *Guermantes*, de *la Prisonnière* ou du *Temps retrouvé*. Et d'abord les pages 214-221 du tome II, où se retrouve le leit-motiv de la joie, ici pas encore créatrice, mais annonciatrice des créations futures. Puis, dans le même volume, les pages 225-227 où nous voyons Proust sur la piste de « quelque chose à trouver, un sentiment qui valait la peine qu'il le déterrât dans le sable, qu'il essayât de le saisir, le gardât, l'exprimât... » Marcel Proust connaît déjà le but de toute son existence. Mais « sa médiocrité présente » l'accable. Cette vie donnée encore presque tout entière à « entretenir tant d'amitiés et de plaisirs » d'où ne naissent, sur le plan littéraire, que « des pages banales », il sent dès lors qu'il faut la changer ; il sait qu'il doit renoncer à « ces mois d'inaction et de médiocrité ». Cette plainte angoissée (mais veule en apparence seulement) de l'auteur de *A la recherche du temps perdu*, qui souffre de

n'avoir pas le courage de se mettre sérieusement au travail (mais qui nous rend cette angoisse sensible grâce à une œuvre qui lui coûte précisément un dur travail), nous la voyons ici apparaître pour la première fois. Une « vérité précieuse » décelée dans un spectacle de la nature qui « ne fut pas aimé en vain » l'incite « cette fois à se mettre à travailler » : *Monde fabuleux de nos souvenirs qui devient celui de la vérité. Heures qui avaient donné son cœur à quelque chose de plus profond que la vanité, de plus durable que l'amour...*

Vient alors (pp. 305 et suiv. et p. 314 du même tome II) un portrait de la vicomtesse Gaspard de Réveillon, à propos duquel l'auteur précise sa pensée. Nous y reconnaissons Proust lui-même dans ses faiblesses comme dans sa force, dans son excessive nervosité comme dans sa féconde sensibilité. Bien plus que de l'inspiratrice manifeste de ce portrait, le poète Mme de Noailles, c'est du poète Marcel Proust qu'il est ici question. Et, voici sous une forme différente, une fois de plus, ce cri : « La vraie vie est ailleurs » que Rimbaud a poussé au nom de tous les poètes : « Car la figure des lieux change moins que celle des hommes, et celle des flots ne changera jamais, des flots qui semblent nous dire : *C'était hier*, et nous invitent à commencer la vie véritable, comme alors. » (II. p. 225). La poésie des lieux ! Ce sera l'un des thèmes les plus constants de *la Recherche*. Ces lieux qui, s'ils changent moins vite que les hommes, se modifient tout de même. On se souvient des lignes admirables sur lesquelles s'achève *Du côté de chez Swann* : « ...Et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas ! comme les années. » Mais l'auteur de *Jean Santeuil*, de même qu'il est trop jeune encore et n'a pas assez d'expérience pour devenir le peintre du temps retrouvé (donc pour comprendre la signification du temps perdu), n'a pas encore vécu assez vieux pour apprendre que les maisons, elles aussi, sont fugitives.

Et nous en arrivons aux pages les plus significatives de *Jean Santeuil*. Nous ne les trouvons pas dans le tome III, consacré presque entièrement aux amours de Jean Santeuil et qui sont loin de valoir dans leur analyse celles de Swann ou du narrateur, bien qu'elles ne cessent de les préfigurer, mais dans le tome II. C'est d'abord le chapitre auquel Bernard de Fallois donna le tire d'*Impressions retrouvées* (II. pp. 228-234). M. André Maurois écrit dans sa préface que nous avons ici « une première apparition du couple sensation présente — souvenir évoqué, thème qui sera dans la *Recherche* celui de la petite madeleine et servira de prélude à toute l'œuvre, qui n'est encore dans *Jean Santeuil* qu'une brève phrase de violon, aussitôt submergée, mais que nous, lecteurs du

plus grand Proust, trouvons plaisir à entrevoir sous cette primitive et modeste forme ». *Première apparition* est sans doute un peu vite dit, comme on a pu voir par les textes précités. *Primitive et modeste forme*, sans doute trop sévère. Mais il est vrai que le chapitre *Impressions retrouvées* est le plus complet et aussi le plus complexe de tous ceux qui, dans *Jean Santeuil*, annoncent la grande œuvre future. Nous y voyons l'auteur chercher déjà dans les spectacles de la nature qui le touchent, *la raison supérieure de leur charme*. Derrière une vie qu'il se désespérait de sentir *inutile et inutilisée*, il retrouve la vie véritable. Ce lac, devant lui, *n'est plus un spectacle dont il a à chercher la beauté, c'est l'image d'une vie* enfin totalement possédée, *incorporée*, le présent recevant sa signification d'un passé qui, sans lui, n'aurait pas davantage de sens. Le narrateur de *Jean Santeuil* sait déjà et il note que *l'intelligence, l'effort, le désir* étaient impuissants à faire naître ces belles et joyeuses heures de la vie du poète, « celles où le hasard met sur son chemin une sensation qui enferme un passé. » Et déjà il parle de *la transmutation du souvenir en une réalité directement sentie*. Cette transmutation il la décèle ici, et la révèle, mais il ne lui donne pas encore un équivalent artistique qui coïncide totalement avec elle. Certes, il essaye déjà de transcrire dans une œuvre d'art les émotions qu'il a si profondément éprouvées. Ce qu'il a senti, il sait maintenant ce que c'était, mais il lui reste à nous le faire sentir et savoir. A quoi s'essaie de plus en plus heureusement *Jean Santeuil*, œuvre qui a sur les tentatives précédentes de l'auteur le mérite d'être écrite avec un certain recul (insuffisant, nous l'avons vu) et dans les perspectives d'une idée imprécise encore mais déjà directrice. L'expérience du compte rendu concomitant à l'événement (telle que nous la donnait la page sur les clochers de Martinville écrite de la voiture même où il la vivait), nous la voyons plusieurs fois indiquée dans *Jean Santeuil* comme une tentation qui se révélait toujours décevante lorsque le jeune Proust y cédait. Par exemple, le marin de Begmeil avec qui Jean allait pêcher « quelquefois lui tendait de lui-même un encrier caché dans la barque pour s'il voulait écrire quelque chose » sur les spectacles changeants de la mer (II. p. 209). Ailleurs, nous l'avons entendu parler de « ces révélations que la nature nous dicte par moments et dont nous sentons qu'il est essentiel de les écrire » (I. p. 289). Et nous le voyons croire assez naïvement que « si on lui avait donné de grandes feuilles de papier blanc, de l'encre et une plume » au moment où il ressentait une profonde émotion, « on eût pu, une heure après, en contemplant les caractères tracés avec la vitesse de la

pensée sur cette feuille de papier par une main fiévreuse, regarder comme dans un miroir toutes les idées qui se succédaient, s'agitaient, se multipliaient en foule dans sa pensée tout à l'heure. » En cette matière, la vitesse d'enregistrement ne fait rien à l'affaire. Mais voici le progrès : si nous pouvons encore voir Jean Santeuil « écrire au soleil malgré le vent en regardant la mer », la joie qu'il éprouve alors, il pose la plume pour la goûter, sentant qu'elle réside hors de la minute présente, hors même du souvenir que lui rend de nouveau actuel la minute présente, mais ne pensant pas encore à la retenir captive dans une œuvre d'art concertée (et qui soit autre chose qu'un vain piège à sensation immédiate). La plume que nous lui voyons poser dans l'histoire qu'il raconte, il la tient pour écrire cette histoire. Marcel Proust met de la distance entre Jean Santeuil et lui. Il est déjà presque le narrateur :

Jean Santeuil ne dévorait plus la vie avec une sorte d'angoisse de la voir disparaître sous la jouissance, mais il la goûtait avec confiance, sachant qu'un jour ou l'autre la réalité qu'il y avait en ces minutes, il la retrouverait à condition de ne pas la chercher, dans le brusque rappel d'un coup de vent, d'une odeur de feu, d'un ciel bas, ensoleillé mais proche de pluie, au-dessus des toits. Réalité qui est celle que nous ne sentons pas pendant que nous vivons les moments, car nous les rapportons à un but égoïste, mais qui, dans ces brusques retours de la mémoire désintéressée, nous fait flotter entre le présent et le passé dans leur essence commune, qui dans le présent nous a rappelé le passé, essence qui nous trouble en ce qu'elle est nous-même, ce nous-même que nous ne sentons pas au moment, mais que nous retrouvons comme un miel délicieux resté après les choses quand elles sont loin de nous, qui nous enchante en ce qu'elle est les choses et les différencie si bien à distance, et nous fait d'un Penmarch une chose si personnelle et que quand nous voudrions la revoir rien ne nous remplacerait, réalité que nous répandons tandis que nous écrivons des pages qui sont la synthèse des divers moments de la vie. (II. pp. 339-340.)

Cela, qui est encore assez confusément dit, est déjà fort clairement pensé. Mais voici qui est mieux (et revoici la joie) :

Il se sentait heureux et il ne s'inquiétait plus que le passé fût mort pour lui et que les objets qui en survivent n'eussent plus de charme et en réalité plus de vie. Et c'était sa joie irraisonnée qui avait au fond raison. De ces choses qui nous charmèrent autrefois et qu'il nous est donné de revoir, est-il bien vrai qu'il n'y en ait pas certaines dont la présence nous rende avec une volupté pareille et peut-être plus rêveuse encore le charme mystérieux d'autrefois? Qu'est-ce donc que ces petites ombres noires flottant à terre sur le chemin rayonnant de soleil, comme les plantes sur une rivière, ces premières petites feuilles des lilas penchant leur tête délicate

et douce entre le grillage des petits jardins de la banlieue, ces vastes arbres fruitiers, comme un enchantement blanc ou rose fleuri tout à coup derrière un mur comme l'apparition d'une beauté enivrante et fraîche, enveloppée dans sa grâce éblouissante et légère, qu'est-ce donc que tout cela sinon des témoins de nos premiers printemps, des reliques des souvenirs de nos premières émotions en face de la nature, mais qui n'ont rien perdu de leur pouvoir sur nous, qui ouvrent soudain notre cœur aux mêmes félicités délicieuses, qui nous font échapper aux années pour nous rendre à la nature, aux transformations mystérieuses de l'année qui baignent les choses et les événements autour de nous dans une sorte de vie plus grande qu'eux, que nous reconnaissons pour en avoir approché déjà autrefois, qui n'est pas dans notre jeunesse plutôt que dans notre vieillesse et qui pour un moment semble nous montrer le monde qui nous entoure non comme le monde médiocre, bientôt fini pour nous, tout humain et connu, mais comme un monde éternel éternellement jeune, mystérieux, plein de promesses inouïes? (III. pp. 158-159.)

Désormais, lorsqu'il est « devant son papier, », Jean Santeuil écrit ce qu'il ne connaît pas encore et qu'il lui faut découvrir, difficultueusement, caché derrière les faciles images. Mais il n'écrit plus « ce qui par raisonnement lui aurait paru intelligent et beau. Des pensées comme cela, il les laissait (désormais) passer tous les jours, sentant que ce n'était pas cela qu'il avait à écrire, car elles n'étaient pas accompagnées de la joie particulière qui était pour lui le signe de la valeur des idées, comme Descartes disait que l'évidence est le critérium de la vérité » (III. p. 301). Voici enfin la joie devenue transmutable en une autre chose, qu'elle a signifiée d'abord, qu'il a fallu découvrir et qui la dépasse tout en en conservant le coefficient de bonheur surréel : l'œuvre d'art. Mais la joie n'est pas le plaisir. Marcel Proust apprendra même — et ce sera sa récompense — qu'elle est conciliable avec les plus grandes douleurs : celles de la création et les autres, qu'on appelle physiques. Lorsque *Jean Santeuil* s'achève, ou plutôt au moment où Proust renonce à l'achever, il lui reste seulement à laisser retomber la poussière des jours, à attendre quelques années encore, à vivre de plus près et l'amour et la mort. Au bénéfice du recul et de l'expérience, s'ajouteront les acquisitions d'une culture plus étendue, notamment la découverte de Ruskin qui enrichira *A la recherche du temps perdu* d'une dimension qui manque à peu près totalement à *Jean Santeuil*, celle que les arts plastiques ouvrent à leurs vrais amis. Alors, sur les ruines oubliées de l'œuvre ébauchée, le chef-d'œuvre s'édifiera.

CLAUDE MAURIAC.

LES ESSAIS

DE LA CRITIQUE (II)

Au cours d'une précédente chronique sur le même sujet (1), je faisais allusion aux dangers que court la critique à se commettre, sinon à se confondre avec le journalisme — le plus évident étant la facilité. Le critique-journaliste est sournoisement entraîné (lors même qu'il n'y est pas contraint par les exigences de ses lecteurs, de ses directeurs, ou par celles que les seconds prêtent un peu trop volontiers aux premiers) à faire la part trop belle à l'actualité, à ce qu'il y a dans l'actualité de plus factice et de plus éphémère, à le faire souvent pour de mauvaises raisons, suivant des critères et avec des moyens fort discutables. Il va sans dire que cela ne s'applique pas nécessairement à tout critique ayant pour tribune un journal, ainsi qu'en témoignent quelques-uns des ouvrages dont il fut ou sera question ici, et qui ne sont autre chose que des recueils de chroniques écrites et publiées dans ces conditions. Mais on ne saurait un instant confondre un Robert Brasillach, un Marcel Arland, un Robert Kanters (2) avec tels chroniqueurs à la petite semaine, courant les coquetèles littéraires — ces répliques débraillées des « salons » de jadis, où l'on rencontre moins d'écrivains que de représentants d'une faune dont l'activité essentielle consiste à se faire « des relations » : journalistes, comédiens, lauréats passés ou futurs de prix littéraires, agents de publicité et *tutti quanti* — à l'affût du « papier » à faire, soucieux de ne déplaire à personne et de ne parler que des hommes et des livres appelés à séduire, huit jours durant, le plus grand nombre. Tout cela, ne devrait avoir que de lointains rapports avec la littérature.

Le temps est même venu du journalisme au magnétophone : on connaît ce procédé barbare, qui consiste à planter des gens d'éphémère renom devant un appareil enregistreur, à les faire parler de n'importe quoi (c'est-à-dire, le plus souvent, d'eux-mêmes) et à imprimer ensuite, tout vifs, leurs propos. Il s'agit là, dit-on, de la forme dernière et la plus vivante de l'interview. Rien n'est moins sûr.

L'interview est un genre mineur de la critique, mais il lui fait néanmoins encore sa part, ainsi qu'en témoignent, à des degrés et avec des bonheurs divers, des livres tels que ceux de Paul Guth (3).

(1) Cf. *la Table Ronde* du 1er juillet.
(2) *Des écrivains et des hommes*, éd. Julliard.
(3) *Quarante contre un*, 1re, 2e et 3e séries, éd. Denoël.

ou de Gilbert Ganne (1). Ces livres, pourquoi le nier, on les lit avec agrément. Mais il faut bien dire que l'intérêt qu'ils éveillent et la curiosité qu'ils satisfont ne sont pas toujours du meilleur aloi. Les portraits-interviews d'un Paul Guth sont à la fois des « documentaires », des sketches et des morceaux de bravoure, parfois dignes d'une Colette journaliste. Ses personnages « bougent », sont plus vrais que nature. Aussi bien, lorsqu'il s'agit de comédiens, de figures « bien parisiennes », de vedettes du moment, cela est souvent délectable. Mais lorsqu'il s'agit d'un écrivain que nous aimons ou que nous estimons, pourquoi éprouvons-nous ce malaise? Peut-être souhaitons-nous, tout simplement, que l'écrivain s'efface devant son œuvre, ne soit pas trop tenté ou sollicité de jouer son propre personnage? Qu'il laisse cela, justement, aux comédiens : il est significatif — et gênant — que, dans les recueils d'interviews, écrivains, acteurs et amuseurs publics soient mis sur le même plan. Il est significatif aussi — et plus rassurant — que, parmi les premiers, ceux qui « jouent le jeu » avec, si j'ose dire, le moins de talent soient aussi les plus estimables : de toute évidence, Malraux, Montherlant ou Marcel Aymé sont moins « bons » dans le rôle d'interviewés que... (ne nommons personne) même si ce qu'ils ont à dire a dix fois plus d'intérêt.

D'autre part, si le principe des entretiens « parlés » trouve sa justification, c'est dans la seule mesure où ils restituent (par le truchement de la radio) la présence réelle d'un écrivain, sa voix, son humeur. L'expérience prouve que la reproduction imprimée de ces entretiens supprime l'essentiel de leur intérêt, surtout lorsqu'il s'agit de grands « vivants » tels que Paul Léautaud ou Blaise Cendrars (2).

★

En fait, l'actualité est la chose au monde dont le critique littéraire digne de ce nom devrait le moins se soucier.

Elle ne saurait être, pour lui, qu'un prétexte. Livres « sensationnels », prix littéraires, best-selleurs, tout cela est dérisoire, pâture banale pour la petite chronique journalistique. Le rôle du critique n'est pas de se faire l'agent publicitaire de l'auteur à succès ou de son éditeur, ni davantage l'agent d'information d'un public avide de nouveauté; encore moins le serviteur des goûts de ce public.

Je dirais volontiers de toute critique ce que Denis Marion disait jadis de la critique cinématographique : « Sa véritable utilité me paraît surtout de pouvoir être lue *après* la projection d'un film *(ou la lecture d'un livre)*, de prolonger l'impression que le spectateur *(ou le lecteur)* en a reçue, de fortifier son sentiment quand elle coïncide avec lui, de l'amener à rechercher les raisons pour lesquelles il n'est pas d'accord avec elle, quand c'est le cas... Le rôle de la critique consiste à permettre de fructueux échanges entre ses propres réactions et les réactions personnelles de la partie

(1) *Interviews impubliables*, éd. André Bonne.
(2) *Blaise Cendrars vous parle...*, éd. Denoël.

du public qui cherche à l'écran *(ou dans la lecture)* plus qu'un simple divertissement. » Il s'agit toujours, on le voit, de dialogue. D'un dialogue qui s'engage aussi bien entre le critique et ses lecteurs qu'entre l'écrivain lui-même et le critique, lequel assume ainsi, en quelque manière, un rôle de catalyseur, d'intercesseur, fût-ce entre les vivants et les morts. Ce rôle, Pierre de Boisdeffre s'emploie à le jouer entre Barrès et nos contemporains, dans le livre qu'il consacre à l'auteur d'*Un homme libre*, et qui est à la fois une analyse exhaustive de l'œuvre barrésienne et une enquête sur son « actualité », menée auprès des écrivains d'aujourd'hui (1).

Ce dialogue, l'écrivain lui-même le goûte : il n'en est pas un, digne de ce nom, qui, à l'article « sensationnel » qui fera vendre d'un coup 3 ou 5 000 exemplaires de son livre, ne préférera l'étude critique intelligente qui, si elle ne lui attire que cent lecteurs de plus, l'aura assuré ou rassuré sur la valeur de son œuvre, éclairé sur elle, voire sur ses faiblesses. (La chose apparaîtrait avec plus d'évidence si les conditions d'existence de cet écrivain n'étaient ce qu'elles sont et ne favorisaient, hélas, de détestables confusions entre la littérature « qui se vend » et la littérature valable : nous sommes au temps où, pour échapper à cette confusion en même temps qu'à d'assez dégradantes tentations et sollicitations, l'écrivain doit ou bien être riche, ou bien demander à un autre métier que la littérature de le faire vivre, ou bien encore accepter et mépriser la pauvreté. Raymond Dumay, dans *Mort de la littérature* (2) et Michel Braspart, dans un récent article de l'hebdomadaire *Réforme* (3) ont dit là-dessus tout ce qu'il y avait à dire.)

Mais j'allais oublier un aspect fort « actuel », lui aussi, du problème de la critique littéraire, dont Robert Kanters, dans l'excellente préface de son livre, me rappelle l'existence. On attend de cette critique, paraît-il, qu'elle soit « engagée », c'est-à-dire que celui qui s'y adonne n'omette pas légèrement ou impudemment de considérer l'œuvre littéraire comme un reflet des contingences « sociales » qui ont entouré sa naissance, au moins autant que comme une œuvre d'art. Car il est entendu qu'il y a une littérature « de droite » et une littérature « de gauche ». et que les mêmes critères de jugement ne sauraient être indifféremment appliqués à l'une et à l'autre ; que, si le critique doit tenir compte du talent des écrivains dont il traite, il doit le faire également de leurs vertus civiques... Ici, l'on voudra bien m'excuser : ce langage, et la mentalité qu'il incarne et exprime, je confesse ne point les entendre, partageant là-dessus le point de vue de V. S. Pritchett : « L'écrivain, étant un citoyen, partage naturellement les dilemmes des autres citoyens ; mais plus il réfléchit à ces dilemmes, plus il voit clairement que l'on est citoyen pendant une partie de son temps seulement et que ce n'est pas là l'unique fin de l'homme. » Le fait qu'il soit communiste ne donne pas plus de talent à M. André

(1) *Barrès parmi nous*, éd. Amiot-Dumont.
(2) Éd. Julliard.
(3) *Les Écrivains meurent de faim*, in *Réforme* du 7-6-52.

Stil (Prix Staline) qu'il n'en enlève à M. Aragon (surtout lorsqu'il veut bien oublier qu'il est communiste), et on ne voit pas en quoi l'évolution politique de M. André Malraux a changé quelque chose à la signification et à la valeur de son œuvre. Si le critique devait s'arrêter à ces bagatelles, il n'en finirait pas et y perdrait le plus clair de son temps et de son encre. Lirait-on, relirait-on demain les essais critiques de Robert Brasillach, de Marcel Arland, de Robert Kanters, déjà cités, si leurs auteurs y avaient fondé leurs analyses et leurs jugements sur leurs convictions politiques personnelles, ou sur des contingences sociales dont nous savons ce qui subsiste, passé le prochain « tournant de l'Histoire », comme on dit. Au reste, il ne manque pas d'ouvrages prenant pour objet cette perpétuelle mise au point : hâtons-nous de lire — pour autant que nous préoccupe le destin des Sociétés — l'un des derniers en date, *Aspects de la littérature européenne depuis* 1945, de Bertrand d'Astorg (1) ; il ne manque ni de lucidité, ni d'objectivité ; il n'en sera pas moins, lui aussi, bientôt dépassé...

★

Bref, la critique apparaît moins comme une branche particulière de la « profession » littéraire que comme un genre propre, une forme déterminée de la littérature elle-même. Il y a des critiques comme il y a des romanciers, des poètes, des philosophes, et l'on aimerait que les premiers n'eussent pas moins que les seconds conscience de leur autonomie (imagine-t-on un Syndicat des Romanciers psychologiques, une Association professionnelle des Poètes lyriques?) C'est en l'affirmant individuellement, c'est en se refusant à tout compromis avec les auteurs, les éditeurs, les directeurs de revues ou de journaux, voire avec le public lui-même, qu'ils justifieront leur existence et manifesteront leur nécessité. C'est justement parce qu'elle incarne un commerce vivant avec la littérature que la critique se doit de mépriser ce qui, dans cette littérature, n'est lié qu'aux formes sommaires, apparentes, éphémères de la vie : l'actualité immédiate, les contingences du monde social. A ce prix seul elle donnera permanence et valeur au dialogue dont elle se veut le signe.

CLAUDE ELSEN.

TOUT EST PERMIS

Quelle destinée singulière, celle de Marcel Jouhandeau ! Pendant vingt-cinq ans, il n'est connu que de cinquante personnes dont, encore, il agace la moitié. Il est vrai que l'autre moitié met très haut l'auteur des *Pincengrain*. Mais lequel d'entre nous,

(1) Éd. du Seuil.

aux environs de 1935, aurait risqué gros sur ses chances? Or, dix ans plus tard, elles s'affirment subitement, elles triomphent. Le grand public se penche sur les dernières nouvelles de Chaminadour. Les démêlés conjugaux du mari d'Élise font palpiter les lecteurs de *France-Soir*. Alors l'ex-méconnu s'épanouit ; son langage se pose. Les êtres beaux prennent leur temps ; les littérateurs qui ont une audience allongent leurs phrases. Surtout ils se défont de leur ironie. Celui qui a commencé sa carrière avec des grincements de plume et de dents la finit en promenant dans l'air une main bénisseuse. Relisez coup sur coup *la Jeunesse de Théophile* et la *Paroisse du temps jadis*, vous croirez passer de Jules Renard à Henri Duvernois — sans avoir quitté Diderot ni Fontenelle. D'autre part, c'est comme à l'église : il y a la littérature tournée vers l'autel, et puis il y a celle qui ressemble à *Dominus vobiscum*.

Le Jouhandeau qui, à présent, fait face à l'assistance manque peut-être, par rapport au précédent, de résonances, d'harmoniques. Il a perdu l'avantage de la constriction. Mais son écriture y a gagné. Longtemps resserrée, confinée dans l'allusion, elle a trouvé avec une aisance inattendue le chemin de la simplicité majestueuse. Barrès et Gide avaient déjà montré, rien qu'en vieillissant à leur façon, comment toute une doctrine ou toute une attitude devant la vie peut sortir de quelques ellipses, et, de la densité, la profusion. L'auteur d'*Un homme libre* et l'auteur des *Nourritures terrestres* prenaient leur allure historique, leur pas de grands écrivains. Avant, leur forme avait du ton ; après, elle était de bon ton. De même, dès que Marcel Jouhandeau n'eut plus lieu de considérer la généralité de ses contemporains comme des imbéciles, les défenseurs de la tradition reconnurent en lui l'un des leurs. Voilà ce qui a manqué à Bloy, à Gourmont, à Bourges ; et leurs œuvres le font voir. Il y a une façon d'écrire qui trahit un certain dépit, souvent justifié. Naguère le style de Jouhandeau était excellent, mais hérissé de pointes ; du classicisme barbelé. A présent, il coule comme du Rousseau.

Quand le satiriste de *Binche-ana* aura pris définitivement sa place dans le cortège que mène Montaigne, avec La Bruyère, Vauvenargues, Chamfort en serre-file, nous serons mal venus de dire que nous espérions mieux de lui. Il n'y a rien de mieux que de dire juste. Et c'est le don majeur de notre grimacier détendu ; il a le secret des mots qui cernent le sentiment ; il est un virtuose de la poésie fermée. Sans doute son évolution le conduira-t-elle tôt ou tard à la pensée générale ; il finira par des apophtegmes chargés de sens et de sel. *L'Algèbre des valeurs morales* se résumera en un répertoire de brillantes formules.

C'est le motif pour lequel on peut dire aujourd'hui que l'auteur de dix romans pleins de personnages vrais et vivants n'est pas un romancier. Son imagination n'a cessé de se rétrécir, de se concentrer comme une lentille parabolique. Il est devenu trop lucide, et trop habile à exprimer la lucidité : son regard passe à travers les gens et les choses. Puis il ne les prend guère dans le mouvement : les enchaînements de faits répugnent à ce merveilleux conteur d'anecdotes. Si Jouhandeau pouvait jamais ennuyer, ce serait

sous les espèces de M. Godeau, dont la démarche est encore plus nonchalante que celle des abbés raisonneurs d'Anatole France. Par bonheur, quand Jouhandeau a besoin d'une image pour échauffer son humeur, il en tire automatiquement une œuvre d'art. Quelques vocables, serrés entre d'exactes virgules, font surgir, hallucinantes, Élise descendant un escalier, ou Mme Edmond jouissant de son veuvage. Ce serait la perfection même, moyennant un peu d'abandon. Qu'est-ce qui guinde, qu'est-ce qui tracasse encore cet écrivain si libre? Qu'est-ce qui le fait se dérober si souvent sous un paravent d'abstractions?

La question se pose — assurez-vous-en — pour l'un et l'autre Jouhandeau. L'un dévide son enfance comme un cocon. L'autre joue un rôle dans la comédie de celui qui épousa une femme impétueuse. Les enfances jouhandélesques évoquaient je ne sais quel mystère, qui escortait insidieusement le protégé de l'abbé Dumont, et qui se projetait sur les figures de son entourage. Dans la geste d'Élise, il se glissait de même une gêne indéfinissable. Le narrateur faisait profession de tout dire ; malgré quoi l'on avait l'impression que certains de ses propos ne s'accordaient pas entre eux, ni quant aux actes, ni quant aux principes. On aurait pu, vers 1939, par exemple, tirer de cette œuvre originale entre toutes une « philosophie de Jouhandeau » : on s'en gardait bien ; chacun sentait qu'elle aurait manqué d'authenticité. C'est qu'un élément essentiel y faisait défaut. Cet élément vient de nous être fourni ; il s'intitule *Éloge de la volupté* (1). Et c'est le *Corydon* de notre auteur, avec plus de franchise encore qu'il n'y en avait dans le petit volume de Gide.

On s'en souvient, les thèses qu'exposait celui-ci étaient attribuées à un personnage anonyme, dont les propos, censément, épouvantaient le narrateur. (« C'est le livre le plus important que j'aie écrit, » a-t-il dit un jour à la radio. Méditez là-dessus.) Les mêmes thèses, Marcel Jouhandeau les prend paisiblement à son compte, sans circonlocution ni intermédiaire. Dès lors il me semble que tout s'explique dans son œuvre passée ; une lumière nouvelle y est jetée, qui y dissipe des malentendus, d'ailleurs provoqués volontairement. Du point de vue littéraire, l'*Éloge de la volupté* est un livre absolument admirable. Une fois de plus, il s'y manifeste que c'est l'intensité de l'analyse qui produit la beauté du style. En l'occurrence, peut-être cette beauté n'est-elle pas sans fard ; dans certains raccourcis qui bousculent la phrase de Jouhandeau, au moment où elle étale son parfait naturel, je soupçonne quelque coquetterie supplémentaire. Le contraire de l' « effet de drapé » est un effet aussi. Mais même les brouillons de Pascal ne s'habillent-ils pas devant un miroir? Quant au fond : l'auteur *De l'abjection* décrit et glorifie l'amour qui, de plus en plus, ose dire son nom. Auparavant il dissocie cet amour, il l'affranchit expressément de l'amour-sentiment, appliquant aux voluptés socratiques la règle et les recettes recommandées par les tenants de l'Érotisme. Ceux-ci, nul ne l'ignore, épiloguant sur l'univers des corps, ne font

(1) Éd. Gallimard.

pas totalement abstraction du partenaire ; ils le considèrent seulement comme un facteur secondaire, extérieur au phénomène, dont il crée tout au plus l'occasion. J'ai toujours trouvé bien extraordinaire le soin avec lequel certains esprits subtils entendent ainsi annuler l'un des rares miracles dont l'homme ait encore la disposition. Substituant à une exaltation sentimentale, plus ou moins communicable, une excitation mentale incommunicable, les docteurs de l'érotisme font d'une magie un mécanisme, de l'ivresse qui enflamme Roméo une espèce d'éternuement, de l' « ange des nuits heureuses » un Onan muni d'accessoires. Ils estiment sans doute que le cercle dans lequel tourne la solitude humaine n'est pas assez étroit. Combinez cette tendance, éminemment cérébrale, avec celles, psycho-physiologiques, qui déterminent l'inversion sexuelle, et vous aurez la position de Marcel Jouhandeau louant la volupté. Pour parler franc, c'est une chiennerie sans chienne, tempérée par le talent et par la bonne éducation. Ce mélange rappelle certains écrits peu connus du Prince de Ligne.

« *La volupté se passe de visage. Elle est n'importe qui.* » Mais l'auteur avoue ailleurs que les interdits de la morale, que les menaces de l'ordre social aiguisent ce plaisir avare et taciturne, lequel, par calcul, se veut un vice, une profanation, une cause d'humiliation et de mépris. Que resterait-il au sodomite s'il cessait de ressentir la malédiction de l'archange et de redouter la pluie de soufre? A peu près ce qu'il reste à l'amoureux sans amour. Quelques chatouillements. Pardon ! s'écrie notre auteur : « *Quand on a une seule fois connu pareil émoi, on ne peut plus se tromper sur la qualité du plaisir.* » En d'autres termes : « Vous ne savez pas ce que vous dédaignez ! » L'argument n'est pas sans force. Mais il ne paraîtrait pas moins irréfutable dans le chef d'un coprophage ou du vampire de Dusseldorf. Ne vaudrait-il pas mieux dire, avec tolérance et modestie : « A chacun selon ses dispositions, à chacun selon ses puissances »?

Il reste que celui qui participe aux parties hautes de l'amour peut en soupçonner *aussi* les parties basses, et que la réciproque n'est pas vraie. Il reste que l'inversion masculine jette un soupçon affreux et misérable sur l'un des délices de la vie : l'amitié virile. On voudrait pouvoir, dans le feu de la conversation, toucher le bras de son interlocuteur, ou lui faire compliment de sa bonne mine, sans percevoir une confusion, un recul, dont tout l'univers moral est offusqué. Cette seule pensée suffirait à condamner l'inversion, au nom de la délicatesse et de l'esthétique, pour tous ceux qui ne sont pas réduits, par nature ou par accident, à lui trouver des charmes.

L'*Éloge* de Marcel Jouhandeau porte la trace de cette contrainte. Il se contredit, se faisant tour à tour, et comme par caprice, beauté et laideur, équilibre et délire, chose normale et chose monstrueuse, privilège du paganisme et raffinement du sentiment chrétien. Pour finir, c'est le mode païen qui l'emporte. Et l'on comprend, par induction, que les convictions spiritualistes, voire mystiques, dont l'auteur de l'*Essai sur moi-même* fit naguère étendard, n'étaient sous sa plume qu'une précaution provisoire,

ou tout au plus une arabesque décorative. Parfois même une astuce de la perversité exaspérée : l'inverti que dépeint Marcel Jouhandeau épie, à travers sa jouissance, le Visage du Crucifié (les majuscules sont de lui). « *Je veux bien voir Dieu réduit au supplice en face de moi qui me retourne sur un lit de roses.* » Pourtant on lit plus loin : « *Il s'agit d'imposer à son instinct (...) la plus noble mesure dans la démesure même.* » Autrement dit : il y a quand même une limite quelque part. Eh bien, non. Tout est permis, et l'on n'ira jamais assez loin, et l'on ne secouera jamais assez les dernières duperies de la « mesure » et de la « noblesse », si Dieu est mort. Ce qui m'étonne, ce n'est pas la hardiesse de ceux qui se sont enfermés dans la matière, c'est leur étrange timidité.

WALTER ORLANDO.

LES ROMANS

VOYAGEURS SANS BAGAGES

L'*Amour de rien* (1) de Jacques Perry est un livre subtil : il doit ce qu'il a de plus sérieux à ses contradictions mêmes. Dans cette œuvre d'un ton si nouveau le romanesque est le chemin du réalisme, le roman d'aventures le miroir d'une aventure intérieure. L'imagination, concrète et parfois excessive, voile, pour mieux la révéler, une vérité sur la condition humaine.

Parler de l'*Amour de rien* comme d'un livre parmi tant d'autres, c'est souligner des longueurs, avouer des moments de lassitude, c'est trahir le dessein, et la signification de l'œuvre. Le temps, merveilleussement présent, n'est pas seulement le temps du vrai romancier. C'est le temps d'une vie, celui de la recherche passionnée du bonheur et de l'échec d'un homme voué par son destin à la solitude. Il s'agit d'un homme de trente-deux ans. Trente-deux ans qui résument toute une vie. Quand cet homme qui ne porte pas de nom (mais s'appelle lui-même par moments M. X), à l'instant du suicide, se retourne une dernière fois, nous sentons avec lui l'éloignement de son enfance et de sa jeunesse, et leur présence. Nous avons vécu avec lui et cinq cent vingt pages pèsent en nous comme trente-deux ans en lui.

L'enfant, paralysé, né de père inconnu, élevé par une mère étrange, enfermé huit ans dans une chambre, découvre la mort sur le corps de sa mère, devient marin, paysan, ouvrier après avoir quitté son oncle souteneur. Il tue, dans un moment de défense,

(1) Éd. Julliard.

un mendiant libidineux, devient saute-ruisseau, découvre Paris, et fait ses amis de tous les écrivains même les plus sévères du XVIIIe siècle — qu'il lit pour la première fois, dans la bibliothèque du vieux Téclet. Quelse l'écrivain, Martine Sandy la jeune artiste sont l'ami, l'amie du jeune homme qui monte une galerie de peinture, fait la guerre de 1939, gagne de l'argent pendant l'occupation, fait le coup de feu à la libération et enfin, désespérément seul, abandonné de Martine qu'il n'aime plus, de Quelse, qui ne peut plus rien pour lui, se suicide. La vie sourit longtemps à X. comme elle sourit à Julien Sorel. Elle sourit trop. On ne croit guère à ses coïncidences heureuses qui permettent l'élévation sociale et honnête du jeune garçon de courses.

Jacques Perry a l'imagination des êtres et non des choses. On ne croit ni à la galerie de peinture, ni aux tableaux de Martine, ni aux livres de Quelse. Comme on ne croit pas dans *la Chartreuse de Parme* aux sermons de Fabrice. Mais on croit au narrateur, marchand de tableaux, on croit à Martine Sandy peintre, à Quelse écrivain. Ce livre d'analyse dans la manière du XVIIIe siècle est l'aventure d'une âme.

C'est le livre de la solitude. Le personnage principal, le narrateur, a ses heures de retraite. Plusieurs fois dans sa vie au prix de grands sacrifices, il jeûne, enfermé, méditant sur son passé, se préparant à des combats qu'il ignore. Enfant, marin, nouveau Parisien, amoureux déçu, marchand enrichi, il aime les volets clos, la faim légère, le rêve à demi-éveillé. Il est seul avec lui-même. Il écrit sa confession sans voir pendant des mois un seul être, et meurt loin des regards. Ses fugues il les fait dans sa chambre. Il fuit les autres et non lui-même.

Les autres le fuient. Marin ou saute-ruisseau, ou marchand, il vit dans son univers particulier. Même l'amitié est, pour lui, séparation. Ni le jeune bourgeois Philippe, ni le médecin Calavon aux mœurs douteuses ne lui montrèrent le vrai chemin de la sympathie. Téclet seulement, le vieux bibliophile et Quelse savent l'apaiser. Pourtant, le jeune homme les blesse, les abandonne pendant de longs jours. La guerre, exceptionnellement, l'arrache à son mal. La guerre, cette rupture avec la famille, la société, le monde. Il ne peut être l'ami que d'un autre solitaire et c'est ce qui le lie peut-être, à son insu, à Quelse.

L'amour échoue, comme l'amitié. Ni Nathalie, veule et toute charnelle, ni Martine, fière et lointaine, n'apaisent la soif de leur amant. Il veut être aimé comme il aime. Incapable de sortir de lui-même il révèle Martine à elle-même et, par là, la perd à tout jamais. Peu enclin à la jalousie, il poursuit pourtant un bonheur inaccessible. « Vous avez plus donné que vous n'avez reçu ».

De cette solitude l'argent n'est pas responsable. Le narrateur est riche bientôt, sort dans le monde, est invité dans les salons. Mais si Quelse tout à coup apparaît, le dégoût revient et la solitude. L'absence d'hérédité, l'inexistence de toute famille pouvaient expliquer le malheureux destin de ce héros, plein d'amour et sans amour. Peu s'en fallait qu'il ne traversât le monde sans nom, comme dans le livre. « Pas de mariage possible, pas de régi-

ment, pas de guerre, pas de papiers, pas de mort. Aucune trace. Cela m'eût convenu ». Quelse, un jour le lui dit : « C'est par hasard, que vous êtes au monde ». Tout est gratuit dans son existence. Rien ne le situe. Ni une famille ni un pays.

Comment guérir? Tour à tour, métier, mariage, amitié sont rejetés. Seuls les livres, la culture, apportent cette communauté invisible mais indispensable. Le livre c'est le salut. Une nuit de Noël s'éclaire grâce à Montaigne. L'esprit est le premier lien entre Quelse et son jeune protégé. Le héros de l'*Amour de rien* refuse tous les liens vulgaires. Avec Martine il échoue, mais il réussit avec Quelse. C'est un intellectuel : au-delà de la solitude et de l'angoisse se devine le souci de sa liberté.

Il y a en effet un autre solitaire dans ce livre et c'est Quelse. Là peut-être prend toute sa signification le thème du miroir qui court à travers le livre. Quelse et X. ne font qu'un. Mais Quelse, lui, a eu une vie facile, heureuse, une famille, un métier, des joies et des plaisirs. Il a échoué, et reste seul. X est l'autre image de Quelse. La solitude du héros de l'*Amour de rien* n'est pas due à sa seule histoire. Elle est due à sa lucidité. Les autres, et Quelse est ainsi, se dissimulent leur solitude. Ils ont pour eux, l'illusion, les illusions. L'ami de Quelse n'en a aucune. Sa solitude initiale fondamentale lui enseigne la vérité. Il ne se leurre pas. Et Quelse en lui se découvre. Avec son intelligence et sa sensibilité il est la figure la plus passionnante du roman.

X ne peut se situer, sa liberté est hésitation. Quelse a rompu par la littérature avec une tradition bourgeoise. Lui non plus n'est pas situé : mais sans espoir de l'être jamais, car tout lui était donné au départ. Il a plus reçu qu'il n'a donné. Quelse est à X ce que Fabrice est à Julien Sorel. La résistance seule, comme la guerre pour son jeune ami, l'a délivré d'une solitude qui, sans être fausse, appartient aux intellectuels. L'un et l'autre sont proches de Mathieu des *Chemins* de la *Liberté*. C'est pourquoi le héros de l'*Amour de rien* choisit le suicide, avec plus de logique que Quelse trop gâté par la vie. Il n'est pas créateur. Il n'est pas dupe de l'amitié de Quelse son seul regret pourtant. L'unique création qu'est le récit de sa vie le rejette vers la mort. Cet homme qui a vécu avec le même sentiment d'étrangeté que le héros de Camus, avec la même volonté et le même bonheur que Julien Sorel, avec la même surprenante fascination que le prince Muichkine, avec la même lucidité qu'Adolphe, se suicide comme Sisyphe pourrait le faire. Au terme de cette longue histoire qui se veut incarnée, c'est l'Esprit qui triomphe, au moment où il se nie.

*

Attiré par le visage de l'amour, se glissant dans la province endormie, un voyageur libre et seul se mêle à la vie du bourg, sous un masque. En habit de brayaud, le beau Gabriel (1), n'est plus qu'un personnage étrange, irréel, adopté par tous et en même

(1) Éd. Pierre Horay-Flore.

temps invisible. Il vient du pays du grand Meaulnes, et d'Ambert et d'Issoire. S'il participe aux beuveries et à la procession, il jouit d'un privilège démoniaque ou poétique. Les portes des maisons s'ouvrent devant lui, il surprend l'amour et la mort, et la boulangère comme toujours est bien jolie. A la poursuite du bonheur et de la joie, l'ange se déchaîne. Délivré de lui-même il vole et tue. Il aime. L'or et la chair et l'âme sont ses conquêtes. Se révèle-t-il à lui-même comme l'auteur le souligne à la fin de ce livre pourtant si léger? Assoiffé de solitude et de liberté il échappe à son métier, à sa famille, à tous les liens, par le déguisement. Jean Vissouze rejoint ainsi Jacques Perry. Jacques Perry s'est déguisé dans sa biographie fantaisiste. Le souci du masque et du déguisement ne répond pas seulement à l'appel d'une liberté illusoire, il n'est souvent rien d'autre que l'esprit littéraire.

Le *Beau Gabriel* est, en marge, un essai sur la création poétique.

JEAN-BERNARD RAIMOND.

DE QUOI RIT-ON?

Voici, à des titres et avec des mérites divers, une douzaine de livres de vacances.

A vrai dire, on peut se demander s'il est bien indiqué d'appeler livres de vacances les ouvrages gais, légers, amusants (ou qui se veulent tels) dont je me propose de parler. La littérature étant aussi évasion et diversion, il vaudrait peut-être mieux garder ces ouvrages gais pour les journées d'hiver où, enragés de courses, de téléphones et d'autobus, nous ne cherchons qu'à nous évader tandis que nous profiterions des loisirs de l'été pour lire ou relire des œuvres de plus longue haleine, *A la recherche du temps perdu*, *Jean Santeuil*, le récent *Deux Étendards* avec ses mille pages ou le *Guerre et Paix* si cher aux héroïnes d'André Maurois. On pourrait discuter là-dessus. Mais quoi, ma chronique est commencée. Ces livres gais, légers etc., je les ai là devant moi. Le bariolage de leurs couvertures évoque celui des paréos, leur fond de teint celui que donne l'ambre solaire. Ils sont bleu-ciel ou jaune-paille. Toutes réflexions faites, cela me paraît le bon moment pour en parler.

★

De quoi rit-on? Quelles sont les lois qui commandent le rire pour telle réplique et le soupir pour telle autre? Ces lois sont parfois mystérieuses. Telle phrase, parfaitement spirituelle, ne fait rire personne. Telle autre, mise par hasard, fait défoncer les strapontins. Dans un film récent, *Nous sommes tous des assassins*, un personnage fait une allusion assez vive à un besoin naturel. Il s'agit d'un condamné à mort en proie à une crise de demi-folie. Rien, dans cette scène, ne devrait faire rire. Les auteurs du film, très certainement, à ce moment-là, ont voulu nous serrer le cœur,

non nous dilater la rate. Pourtant la salle rit. Automatiquement, on peut le penser et en vertu de la tradition selon laquelle, à un gros mot sur l'écran, doit correspondre un gros rire dans le public. Dans un autre film, *Sunset Boulevard* (je m'excuse de prendre mes exemples dans des spectacles, mais il est plus difficile de vérifier où le public rit en lisant un livre) on voit un jeune homme se faire offrir des costumes par une dame un peu trop âgée. Tout dans cette scène est amer. L'expression du visage est là : c'est à ce moment précis que le personnage accepte sa déchéance. J'ai vu ce film à Paris : personne ne riait. Je l'ai vu à Zurich : la salle se tordait. Il en faut conclure que la notion de gigolo *(ach, ein chikolo!)* a encore pour le Zurichois une saveur comique qu'elle n'a plus pour le Parisien. On pourrait méditer là-dessus. En attendant, il apparaît que le comique est donc souvent *primo* discutable et *secundo* variable.

★

On a pourtant essayé d'en déterminer les lois. Une théorie assez généralement admise veut que nous riions surtout du malheur d'autrui. Exemple classique : nous rions de voir un homme qui tombe, non de le voir progresser régulièrement. Sur la scène, le spectacle d'un homme dépité nous amuse tandis que l'homme heureux nous laisse impassibles. Notre rire serait donc méchant, cruel. Un homme souffre et nous rions? En fouillant les comédies de Molière, on y a bientôt découvert un arrière-goût amer : Harpagon est un père bafoué ; il est moins drôle qu'on ne le pense d'être vieillard et cocu. Molière lui-même n'aurait pas eu une épouse des plus parfaites. Qui pourrait croire que, portant ses infortunes à la scène, il n'y ait pas glissé un peu de son amertume? Et un bruit s'est bientôt répandu : le rire serait triste. On connaît les prestiges de l'ennui. La gaieté est une offense pour les penseurs. Imaginons leur bonheur de découvrir que cette gaieté est peut-être feinte, que la bouffonnerie n'est peut-être que l'ultime virage avant le sanglot, bref que rire ce n'est pas rire.

Qu'il y ait quelque chose à prendre dans cette théorie, c'est peu douteux. Dans l'ensemble, elle me paraît pourtant peu défendable. Que les auteurs comiques n'aient pas toujours eu, dans le privé, un caractère jovial, il serait vain d'en tirer quelque conséquence. Stendhal n'était pas particulièrement beau et, dans le service de l'État, il n'a jamais dépassé le grade de consul. Cela ne l'a pas empêché de nous décrire de ravissants amants et de subtils ministres — avec d'autant plus de bonheur peut-être que les charmes des uns et les roueries des autres n'étaient chez lui qu'à l'état de nostalgies. Il est vrai pourtant que nous rions plus volontiers d'un homme qui tombe que d'un piéton en bon état. Est-ce la méchanceté qui nous inspire? Rions-nous encore si le passant tarde à se relever? Rions-nous lorsque la victime est quelqu'un pour qui la chute pourrait être de conséquence, un enfant, une vieille femme? Songerions-nous à rire d'un homme qui tombe d'avion et dont les gesticulations dans l'espace pour-

raient cependant, en soi, être aussi baroques que celles du passant dégringolant de son trottoir? On s'amuse d'Harpagon découvrant le vol de sa cassette. Nous ne ririons pas si, sur la scène, il y avait un tâcheron ou une mendiante pour qui cette cassette représenterait la subsistance. Il apparaît donc que nous ne rions du malheur d'autrui que dans la mesure où il ne nous apparaît pas comme un malheur (chute peu grave) ou dans la mesure où il n'existe que par rapport à une passion que nous n'éprouvons pas ou qui nous paraît au moins exagérée (l'avarice d'Harpagon). Bien plus, si, dans la rue, nous rions du passant qui tombe, nous pouvons fort bien rire aussi du lycéen qui montre un trop vif émoi en retrouvant sa cousine issue de germain sortant de sa leçon de violon. Ce lycéen et cette mélomane ne sont pas malheureux pourtant. Au contraire, c'est leur bonheur qui nous amuse.

Et d'ailleurs, les quelques ouvrages gais, légers, etc. que j'ai sous les yeux, s'il est possible de leur trouver un caractère commun, c'est celui-ci : presque tous nous parlent de gens heureux. Mieux : de gens sympathiques. Dans les amusantes histoires que Maurice Fombeure a groupées sous le titre *Le Vin de la Haumuche* (1), il s'agit de paysans qui passent leur temps à picoler, occupation qui n'a jamais passé pour funèbre qu'aux États-Unis. Dans *Mes élèves et moi*, de Jean Burnat (2), c'est un jeune professeur qui trouve parmi ses bachelières une fiancée. Dans *La Petite Fille modèle* (3), Frédérique Hébrard nous raconte ses débuts au Conservatoire, ses premiers rôles, ses fiançailles, son mariage, la naissance de Catherine. Aucun malheur là-dedans. Dans *Idiote chérie*, d'Élisabeth Burnat (4), il s'agit d'un couple à la recherche d'un gagne-pain. Le sujet pourrait être plus dur. Il est traité gaiement et l'affaire finit bien. Encore un charmant couple dans *Trois sans toit*, de Jean Duché (5). Cette fois-ci, il s'agit de la recherche d'un appartement. Même remarque que ci-dessus. Dans *Sonia, les autres et moi* (6), Pierre Daninos, sous forme de chroniques, nous raconte les mille mésaventures du couple dans la vie contemporaine.

On va me dire que le sujet de ces ouvrages, c'est non le bonheur mais ce qui le traverse, les ennuis, les contrariétés. Ce n'est pas si sûr. Il n'y a point de contrariétés dans le livre de Mme Hébrard. D'ailleurs, les ennuis dont on nous régale pourraient, en soi, être aussi drôles s'ils survenaient à des célibataires. Si Pierre Daninos et Jean Duché et Élisabeth Burnat ont pris soin de se doubler qui d'une épouse, qui d'un mari, c'est qu'il y a dans le spectacle d'un couple — d'un couple jeune, d'un couple sympathique, d'un couple heureux — quelque chose qui déjà attendrit et incline au sourire. Le comique du bonheur, je l'ai déjà dit. Dans ce bonheur

(1) Éd. Bellenand.
(2) Éd. Calmann-Lévy.
(3) Éd. de Flore.
(4) Éd. Calmann-Lévy.
(5) Éd. de Flore.
(6) Éd. Plon.

les ennuis ne jouent le rôle que de courants d'air. Ils l'animent, ils ne l'entament pas. Leur récit ne fait qu'ajouter à la bonne humeur générale de l'auteur et de ses lecteurs.

Il faut noter aussi que, dans presque tous ces ouvrages, les auteurs prennent la précaution de se présenter (ou de présenter leurs personnages) comme des ahuris, des distraits, des maladroits, perdus dans le monde moderne, hagards devant le moindre gicleur. Utile précaution. Le bonheur doit se faire pardonner. Et d'ailleurs le malin, le dégourdi, le triomphant ne font pas rire. Nous assistons ici à la naissance d'un des clichés du comique contemporain : le jeune couple charmant où l'un des deux est un ahuri. Comme Dieu, le mariage est à la mode. Mais cet ahuri n'est-il là que pour amuser la galerie? Le désarroi devant les gicleurs et les presse-purée n'est-il qu'un effet comique ou n'y a-t-il pas là un des traits du monde où nous vivons? Je me demande si, chemin faisant, je n'ai pas mis là le doigt sur une fameuse pâture pour sociologues. Le mécanisme serait à peu près ceci : « Lui étudiant à Normale et moi élevée par des parents avec bonne, nous n'avons jamais eu à nous servir du presse-purée. Voilà que nous nous marions. Pas de bonne évidemment. Les conditions actuelles de la vie ne le permettent plus. Or nous ne savons pas nous servir du presse-purée. » Nous tenons là sans doute — pris par le petit bout et traité avec bonne humeur — le désarroi d'une bourgeoisie de plus en plus acculée à devoir se servir elle-même, décontenancée de ne plus trouver personne entre elle et le presse-purée, le gicleur et le plomb sauté.

★

De tous les livres amusants que j'ai lus, je crois bien que le plus drôle est *Mangeclous*, second volume des *Solal*, d'Albert Cohen (1). C'est un ouvrage qui a dû paraître il y a bien une vingtaine d'années. On le connaît peu, je crois. On a tort. Dans le genre, c'est un chef-d'œuvre. Quelles sont les clefs de ce comique? L'exagération certainement (ayant à placer de l'argent dans une banque, Mangeclous et ses amis non seulement s'assurent de son crédit mais encore tâtent les biceps des gardiens), l'inattendu aussi (Mangeclous égaré dans les couloirs de la S. D. N.), la naïveté (il raconte avec une stupeur amusée que le roi de Suède fait changer ses draps au moins tous les quinze jours). Mais aussi la tendresse. Ce comique est sans amertume. Il serait même moins efficace si l'on ne sentait, à travers tous les alinéas, l'affection de l'auteur pour la petite tribu dont il nous narre les mésaventures.

Et je ne serais pas éloigné de voir même une certaine tendresse dans ce que j'appellerai le comique troupier. Qui dira pourquoi l'armée est une source si inépuisable de comique? Les services militaires et les guerres ne provoquent pourtant en nous, en général, que des sentiments où l'hilarité a peu de part. Et cependant il faut bien avouer que cette vie de troupe, cette vie rudi-

(1) Éd. Gallimard.

mentaire, sans autres soucis qu'immédiats, nous laisse une vague nostalgie. C'est presque avec tendresse que nous citons les traits des plus rébarbatifs adjudants. Les gros mots, les blasphèmes y retrouvent une sorte d'innocence, une sorte de fraîcheur. Maurice Fombeure, dans ce domaine, nous a donné jadis un excellent *Soldat*. Dans ma présente série, le genre est représenté par *C'était donc vrai*, d'Albert Vidalie (1). Ce sont surtout des scènes de saoulerie, d'un comique relatif.

★

Exagération de la mésaventure, d'une part ; ahurissement du héros, de l'autre (ou maladresse ou naïveté), nous avons là un comique qui, des deux côtés, provient de la même source : la rupture ou la déformation du lien de cause à effet. Car exagérer une mésaventure ou lui donner des conséquences démesurées, c'est évidemment déformer le lien de cause à effet ; d'autre part, qu'est-ce qu'un naïf sinon un homme qui, ignorant les règles normales du jeu, ne cesse de les bousculer, soit par inadvertance, soit qu'on l'abuse, soit qu'il obéisse à une logique trop fraîche? De ce fait, il se trouve entraîné dans les pires péripéties et surtout les plus inattendues. Dans le *Babylas*, de Max Daireaux (2), le héros tombe entre les mains d'une femme, laquelle le persuade que pour guérir de la fièvre, il doit se coucher auprès d'elle. C'est-à-dire qu'à la relation « fièvre-aspirine », on substitue la relation « fièvre-femme », moins courante. (J'en profite pour recommander ce *Babylas*. C'est un roman du genre picaresque, dont le héros connaît tous les avatars et toutes les parties du monde. Il est très drôle et parfaitement écrit.) Le vaudeville, d'ailleurs, ne procède pas autrement qui déforme légèrement l'enchaînement habituel des causes et des effets pour amener un monsieur à se mettre en caleçon dans un lieu où il ne devrait pas le faire et pour des motifs qui n'ont rien à voir avec ceux que pourra lui supposer le mari rentré sur ces entrefaites. Quand ce lien de cause à effet est tout à fait rompu, arbitrairement et sans justification, quand tout arrive sans l'ombre de raison, nous avons la littérature dite « loufoque ». J'en ai deux dans ma série : *Malheur aux Barbus*, de Pierre Dac et Francis Blanche (3) et *Dans les mains du serpent*, de Fernand Rauzena (3). La radiodiffusion a rendu célèbre le premier. J'ai préféré le second. C'est une parodie de *Fantômas*, sans l'ombre de prétentions mais agréable. Enfin et plus subtilement, on peut encore rompre le lien de cause à effet en rompant le lien entre un événement et le ton sur lequel on le raconte, soit en donnant une forme badine à des péripéties graves (le film *Noblesse oblige*), soit une forme solennelle et pompeuse à des mésaventures minuscules, comme Boileau dans *le Lutrin* ou, ces jours-ci, comme Ladislas Dormandi dans *Pas si fou* (4). On connaît la manière méti-

(1) Éd. Julliard.
(2) Éd. Denoël.
(3) Éd. Martel.
(4) Éd. Gallimard.

culeuse et patiente de M. Dormandi. Elle a fait merveille dans sa *Vie des autres* comme dans *la Péniche sans nom*. Il s'en sert encore avec bonheur et avec une particulière force comique pour décrire la vie sans histoires de quelques ronds-de-cuir. Dans la deuxième partie, le patron de ces employés se livre à mille extravagances. Cette seconde partie m'a paru moins heureuse.

★

De naturel amène, j'ai pris plaisir à souligner ici le comique heureux. Ce n'est pas le seul. Nous rions aussi de l'affreuse *Moman*, de *Colombe*, et du méchant procureur de *la Tête des autres*. Dans ces deux pièces, il n'est évidemment pas question de bonheur. A vrai dire, il n'y est pas davantage question de malheur. Ce qui nous y fait rire, c'est l'abjection des personnages. Le rire est moins jovial. Mais sommes-nous si loin du bouleversement des causes? Quand, dans *la Tête des autres*, le condamné à mort s'interpose entre les deux procureurs qui en sont venus aux mains, c'est là un épisode qui est venu tout naturellement, qui a sa logique, mais une logique bouleversée, déformée. C'est le monde renversé. Logiquement renversé. Renversé tout de même. De même, quand Harpagon pleure sur sa cassette, l'effet est logique (tous, nous serions marris en pareille circonstance) mais il est exagéré, démesuré, hors de proportion. Grâce à cette exagération, apparaît brusquement la nue vérité d'un être, la nue vérité de sa passion, de sa manie, de son égoïsme. Dans *le Pique-minute*, de Paul Mousset (1) — roman dans toute la force du terme mais qui a sa part de comique — c'est aussi par l'accumulation (donc exagération) des détails que nous arrivons à percevoir la vraie nature de ce patron en apparence si décidé et en réalité si parfaitement nul. Paul Mousset a réussi là un excellent personnage de Tartufe moderne.

C'est sans doute là le comique le plus courant, mais aussi le plus riche : ce moment où, grâce à la rencontre de deux circonstances, grâce au choc de deux répliques, grâce à un geste spontané, arraché à notre vraie nature, l'homme apparaît réduit à sa seule passion. Les plaintes d'Harpagon, c'est cela, ce sont ses cris du cœur, de son vrai cœur, débarrassé de tout ce qui l'entoure. C'est aussi ce qui fait rire le public chaque fois que, sur la scène ou l'écran, un gros mot est proféré. Parce que ce gros mot, c'est enfin quelque chose de sincère, quelque chose de nu, parce qu'il fait s'écailler le vernis, bref parce qu'il est un cri du cœur. Cela donne une fière idée de notre cœur.

FÉLICIEN MARCEAU.

(1) Éd. Gallimard.

D'*ALEXIS* A *HADRIEN*

Il était tard. La lampe éclairait à peine un panneau de laque miroitante, des verreries, la moulure d'un cadre. Edmond Jaloux parlait. Ce mandarin à cheveux blancs faisait à petites phrases désabusées le bilan de notre littérature. Comme s'il savait le peu de temps qui lui restait, les quelques mois qui le séparaient à peine de la mort, il examinait et rejetait sans pitié les gloires d'hier et celles d'aujourd'hui. Il se tournait vers ces isolés, ces faux amateurs qui de tout temps ont préparé l'avènement de nouvelles formes d'art.

Je songeais à l'écrivain dont Jaloux m'avait, par ses feuilletons, révélé l'œuvre quand j'étais encore un lycéen : « Marguerite Yourcenar? » Le visage de Jaloux, ce visage amer de changeur penché sur des pièces fausses et de monotones verroteries, s'éclaira.

— Oui, dit-il avec une sorte d'impatience, que devient-elle?

Par delà les années de guerre et de silence où avait disparu Marguerite Yourcenar, nous nous penchâmes sur cette œuvre pleine d'aveux et d'énigmes, de promesses et de refus.

J'essayai de dessiner la curieuse ligne brisée qu'empruntait Marguerite Yourcenar. Elle progressait en déconcertant chaque jour ses admirateurs de la veille. Son premier livre, *Alexis*, n'était qu'une confession à voix basse, mais d'un accent inoubliable. Un adolescent faisait de ses perplexités intellectuelles, des incertitudes de ses sens, des troubles de son âme, un chant grave et continu. Cette voix qui était déjà la voix de Marguerite Yourcenar n'affirmait jamais, elle n'insistait pas ; elle tâtonnait avec l'instinct des plantes se tournant vers le soleil, à la rencontre de la vérité. « Tout bonheur, disait dans la pénombre cette voix basse, est une innocence ». *Alexis*, selon le mot de son auteur, est bien « le portrait d'une voix ».

Cette caresse d'un style envahissant, ce ton secret et persuasif, Marguerite Yourcenar y avait renoncé dans la *Nouvelle Eurydice*. Mais le même silence planait sur les marais du cœur et des sens, sur ces étranges lagunes que dès ses débuts Marguerite Yourcenar avait choisis pour royaume. Dans ce climat étouffé les paroles ne peuvent qu'engendrer des malentendus. L'amour et la jalousie, le désir et l'amitié, la solitude et le mensonge faisaient de ce roman une tragédie de Racine, pleine de pudeur et de cruauté. Et derrière le visage du narrateur, surgissait le visage hagard et meurtri d'Alexis.

Marguerite Yourcenar semblait destinée à décrire les âmes et les corps « qui n'ont pu s'accorder » ; en ce sens *la Nouvelle Eurydice* rejoignait *le Lys dans la vallée* et *Dominique*.

Son livre suivant, *le Dernier du Rêve*, surprit par le découpage presque trop habile, l'action violente, la diversité des personnages, le rythme haletant comparable à celui de ces ballets d'avant-garde qui s'efforçaient, en 1920, de rendre sur la scène le tournoie-

ment hétéroclite d'une foule. Mais au lendemain de cette tentative, Marguerite Yourcenar, dans les trois nouvelles intitulées *la Mort conduit l'attelage*, utilisait une matière d'une sourde somptuosité et revenait à un tempo très différent. Dans ces trois fragments détachés de vastes tapisseries, la recherche de Dieu et la possession d'un être, la poursuite de l'illusion et celle de la connaissance mêlaient leurs motifs et confondaient leurs arabesques.

Dans sa *Vie de Pindare*, Marguerite Yourcenar s'efforça d'esquisser de ce poète, « dont le nom même a quelque chose de pédant », une biographie classique.

Après cette tentative qui était une réussite, Marguerite Yourcenar revint à ce centre mystérieux, à ce carrefour d'où rayonnaient pour elle bien d'autres voies. Dans *Feux*, elle faisait alterner les confidences les plus directes avec les déguisements les plus subtils. Pour retracer les mille visages d'un seul amour, elle reprenait et repétrissait à son gré les figures et les mythes de la tragédie ou de la légende. Ces éblouissants fragments illustraient une théorie de l'amour. Ils étaient des arguments de drames encore à écrire. Et comme si Marguerite Yourcenar ne voulait plus éclairer l'âme qu'indirectement, par une lumière d'ailleurs, un éclairage frisant, elle réunissait ces épisodes d'une vie plus secrète que sont les rêves et liait dans *les Songes et les sorts* des aventures sans traces par le fil d'une préface, s'excusant d'écrire ainsi les fragments de mémoires imaginaires. Ce dessein devait dès lors la hanter jusqu'à l'achèvement toujours différé des *Mémoires d'Hadrien*.

Avec les *Nouvelles orientales*, Marguerite Yourcenar poursuivait sur les routes de l'Asie son extrême tentative de reconnaissance et d'annexion, mêlant à ses souvenirs de Grèce ou de la Mer Noire ses prédilections pour telle ou telle civilisation. Enfin, dans *le Coup de grâce*, paru en 1939, elle revenait avec une technique différente à son point de départ. Dans ce bref et nerveux récit, elle nous faisait entendre à nouveau, à travers la voix un peu rauque d'un aventurier balte, les confidences d'un condottière sceptique qui ne croit même pas en la force.

Des nombreux personnages de ses romans éclairés avec maîtrise, puis rejetés dans la nuit, une seule figure émergeait : cet Alexis, présent sous bien des noms et sujet à d'étranges mutations. Marguerite Yourcenar jugeait trop bien les ombres qu'elle animait. Meneur de jeu trop éclatant, elle les dominait. Elle n'avait ni la patience ni l'humilité avec laquelle un romancier découvre ses personnages en même temps qu'il les peint et les impose au lecteur.

Une écriture d'une fermeté et d'une souplesse extraordinaires ; le plus vaste registre de psychologue, le regard fervent et désabusé qu'elle promenait sur les siècles et les hommes, n'aboutiraient-ils pas à un chef d'œuvre si Marguerite Yourcenar trouvait une forme assez souple pour contenir la richesse et la subtilité d'une expérience qui faisait craquer les moules du roman ou de l'essai?

Toutes ces questions qu'Edmond Jaloux se posait à haute voix

avaient déjà reçu leur réponse puisque Marguerite Yourcenar achevait ses *Mémoires d'Hadrien* où le roman s'appuie sur l'histoire et déborde l'essai. Elle avait trouvé le climat qui convenait à une figure centrale et représentative de toute la culture antique, le temps où, selon l'admirable phrase de Flaubert, « les Dieux ne sont plus et le Christ n'est pas encore ». Sous la figure de l'empereur Hadrien surgissait un Alexis qui aurait achevé ses années d'apprentissage, vaincu ses doutes et triomphé de ses contradictions. Cet Alexis acceptait d'emblée son corps et son âme, ses fatalités propres et celles qui mènent le monde. Parvenu à la maturité, il avait découvert comme l'Éric du *Coup de grâce* la saveur que la guerre donne à la vie et à la mort, le goût alterné de la victoire et de la défaite. Comme le Phédon de *Feux* il pouvait dire dans ses années de jeunesse : « je sais de la douleur ce qu'enseigne son contraire, comme je tiens de la vie le peu de clartés que j'ai déjà sur la mort ».

Ce voluptueux qui ne fait pas du plaisir une idole, ce vainqueur qui a brûlé sa victoire, ce despote qui sait juger son pouvoir, ce réformateur qui ne croit guère à la durée de ses réformes, cet empereur qui a d'abord appris à exercer sur lui-même un empire précaire, cet esthète qui demande à l'art d'immortaliser sa souffrance, ce fondateur de religion qui a réussi sans y croire à implanter un culte nouveau et à éterniser son désir le plus fragile, est la figure colossale, comme certaines statues antiques, et humaines, vers laquelle l'auteur d'*Alexis* et de *Pindare* s'acheminait depuis des années.

Car, soumis à l'humaine condition, cet empereur est aussi celui qui croit le plus simplement à la divinité que ses sujets lui imposent comme une conséquence de sa toute-puissance et de cette sorte d'ubiquité qu'il atteint à travers ses capitales, ses guerres, ses voyages, ses aventures.

Il ne s'agit pas, on le devine par ce qui précède, d'une mosaïque ingénieuse comme les *Ides de Mars* de Thornton Wilder où l'auteur émiette l'histoire en anecdotes et incruste, par un jeu qui est le contraire de la création littéraire, chacun de ses fragments de vécu dans un texte fictif : lettre de Catulle à Lesbie ou de César à sa tante. Le roman historique de Thornton Wilder relève du photo-montage. Il ne constitue jamais une recréation et on est étonné que des critiques aient pu rapprocher sous la même étiquette deux livres d'une qualité et d'une ambition aussi différentes.

Marguerite Yourcenar ne cherche à exprimer que la prise de conscience du monde antique, cette unité qui se dessine organiquement dans l'Empire romain et que le César incarne et reflète. Mais à cette prodigieuse évocation spirituelle et matérielle de Rome se superpose très vite l'image d'Hadrien. Nous ne songeons guère aux fondations, si solides soient-elles, qui portent les chefs d'œuvre de l'architecture. Le scrupule de l'érudition dont souffre Marguerite Yourcenar et qui fut la torture de Flaubert quand il écrivait *Salammbo* et de Tolstoï dans la partie historique de *la Guerre et la Paix* lui vaudra le respect des historiens et l'estime des lecteurs.

Mais à la relecture du livre de Marguerite Yourcenar, les réformes d'Hadrien, son œuvre de législateur, de constructeur, s'effacent, tandis que le portrait du jeune lieutenant s'accuse. Le favori de Plotine, l'amant d'Antinoüs, retiendront les lecteurs les plus prévenus. La science de Marguerite Yourcenar cède à sa pénétration de psychologue et les points de comparaison qu'il faut chercher devant ce traité des passions se trouvent, comme Robert Kemp l'a fort bien indiqué, dans Montaigne et dans Proust. Aussi incrédule que Montaigne, aussi soumis au maléfique de la mémoire que le narrateur du *Temps perdu*, l'Hadrien de Marguerite Yourcenar apparaît comme un extraordinaire témoin et comme un extraordinaire juge de sa propre vie. Les souvenirs qu'il est censé écrire à la fin de sa vie ont le détachement des *Mémoires d'outre-tombe* et le frémissement des passions encore chaudes. Il dispose de l'immense registre de son expérience comme d'un instrument dont il caresse les cordes. Quelques accords suffisent à évoquer pour Hadrien les vies successives qu'il a traversées pour devenir lui-même : l'ambitieux, le guerrier, l'amant, le sage. Tous ces hommes ont fini par faire un empereur, c'est-à-dire un homme destiné comme les autres à mourir. Son seul privilège est d'embrasser d'un immense regard son existence multiforme et changeante.

« Ce drame qu'est pour tout homme, même heureux, son existence écoulée », Hadrien le revit sous nos yeux. Mais la voix du romancier se substitue insidieusement à la sienne ; le commentaire recouvre le fait ; le récit de ce destin exceptionnel n'est plus que la transmutation d'une expérience portée à ce degré d'incandescence où elle illumine et réchauffe chaque lecteur. C'est lorsqu'il s'évade de sa réalité historique que construite avec tant de soins par Marguerite Yourcenar qu'Hadrien acquiert ce degré d'évidence supérieure qui est le propre des grandes créations romanesques. Lorsque cet Immortel tourné vers sa conjecturale durée dans l'esprit des hommes, décrit sa jeunesse espagnole ou ses débuts chez les Sarmates, l'intensité de l'évocation égale celle du narrateur du *Temps perdu* ressuscitant le monde clos de Combray. De cette incantation toute-puissante qui fait le passé plus présent que le présent, le livre de Marguerite Yourcenar tire sa profonde résonance et tout ensemble, sa fièvre et sa sérénité.

C'est la durable et contradictoire leçon qui se dégage de cette vie : enraciné dans son époque, acteur de premier plan, lettré qui reflète toute la culture acquise jusqu'à lui, Hadrien tend à devenir malgré lui une figure de la toute puissance, un César et un Immortel. Ce rationaliste qui semble l'un des premiers à avoir considéré toute chose d'un œil scientifique a été l'un des esprits les plus avides des révélations fuyantes de l'occultisme. Cet adorateur de la lumière, ce souverain qui fut en son temps et à sa manière un encyclopédiste, a connu tous les rites, toutes les initiations, s'est rallié aux mystères d'Éleusis comme à ceux de l'Égypte. Cet incrédule ou ce sceptique a été le grand conciliateur des Dieux. Ce cosmopolite par excellence, né en Espagne, formé aux quatre coins de l'Empire par des campagnes, fut le

premier et le plus vrai « romain ». Ce nomade n'a pas voyagé en cynique pour prouver son détachement des biens de son monde, mais pour apprendre à gérer un immense patrimoine. Ce pèlerin empereur dont les déplacements mêlaient les campagnes militaires aux réformes civiles, évoque curieusement la figure d'un autre conquérant philosophe : Bonaparte.

Cet art de vivre d'Hadrien fait de ce livre un « Manuel » où la volonté de s'accomplir pleinement et d'égaler les exemples sublimes n'empêche pas ce « Héros » de rester un homme vulnérable et blessé. Plus d'une page déchirante sur la mort d'Antinoüs évoque la musique d'*Albertine disparue*. Jusqu'au bout, comme il s'en vante à la dernière page de ses Mémoires, Hadrien fut humainement aimé. Peu d'observations sur l'amour, sur « cet envahissement de la chair par l'esprit » égalent en acuité les méditations d'Hadrien sur les quelques êtres qui lui furent nécessaires.

« L'homme apparaît-il aux femmes? se demandait Edmond Jaloux dans « Essences ». Je n'ai jamais pu le savoir. Cependant la littérature féminine n'a jamais créé une figure virile capable de devenir légendaire ».

Edmond Jaloux eût été heureux de recevoir de l'écrivain qu'il avait le premier découvert et admiré cet éclatant démenti que constituent les *Mémoires d'Hadrien*.

CHRISTIAN MURCIAUX.

LES LETTRES ALLEMANDES

L'HISTOIRE VUE A TRAVERS LE REPORTAGE ET LA THÉOLOGIE

Tombés de la main de Dieu de Hans Werner Richter (1) et *...Qu'une larme dans l'océan* de Manès Sperber (2) sont deux livres qui mettent en cause l'histoire des dix dernières années : le premier traite des « personnes déplacées », le second de l'extermination des Juifs en Pologne. L'un comme l'autre pose la question du sens de l'histoire et de sa moralité.

Richter, que le public français connaît déjà par *les Vaincus* (1), roman où il racontait ses expériences de la guerre et celles d'un camp de prisonniers aux États-Unis, par le titre même qu'il a donné à son nouveau livre, montre avec évidence qu'il ne croit

(1) Éd. de Flore dans la traduction scrupuleuse de Blaise Briod.

(2) Éd. Calmann-Lévy. La traduction, un peu lourde par endroits, de Blanche Gidon, a été revue par l'auteur. On n'en peut contester l'exactitude.

pas à l'action providentielle. Cette humanité tombée de la main de Dieu, par sa propre faute ou par la négligence de Dieu, ne croit plus à rien : aucun des personnages ne se pose d'article de foi, le salut est pour eux une notion ignorée. Bref, maudits innocents, ils vivent dans un monde sans Dieu et les souffrances qu'ils supportent ne peuvent être considérées que comme absurdes puisqu'elles n'ont aucun sens, aucun contenu spirituel. L'histoire ainsi conçue perd sa causalité pour devenir une suite de hasards, propices ou funestes, mais toujours nouveaux.

Pourtant Richter a choisi des personnages représentatifs et exemplaires : venus de toutes les parties d'Europe — France, Angleterre, Italie exceptées — et de toutes les conditions sociales, d'âges et de caractères différents, treize personnes déplacées se retrouveront après dix ans d'aventures à travers le monde, dans le camp d'Hersbruck en Allemagne qui a servi tour à tour aux politiques, aux " droit commun ", aux résistants, aux Juifs, puis après la défaite allemande aux S. S., enfin aux personnes déplacées et qui a fini par acquérir une vie indépendante, quelle que soit la forme du gouvernement, et par exister en soi en tant qu'« univers concentrationnaire ». C'est là qu'échoueront vainqueurs et vaincus, victimes et bourreaux. Car tous les peuples ont perdu, et bien plus que la guerre : ils ont perdu leur patrie, leur foi, leur dignité et leur âme. Que leur reste-t-il? La vie.

Livre amer et désespéré, mais non pas nihiliste. Le nihilisme est une position politique et Richter ne croit plus à la politique. Il a rompu avec le passé, il écrit au nom d'une génération sans passé, il essaie de construire le présent à partir du présent lui-même en y cherchant à la fois les principes et le but de l'existence individuelle, les éléments sans cesse renouvelés et à jamais absurdes de l'histoire. Disons plutôt que réduisant l'histoire à une suite d'événements, il la nie. « Renonce, personne ne nous comprend plus, dit un des personnages. Nous devrions même renoncer à parler » lui est-il répondu. Nous trouverons donc toutes nos raisons de vivre en nous-mêmes, dans le simple fait de vivre. Si j'ai bien compris la pensée de Richter, il offre comme conception du monde quelque chose qu'on pourrait appeler « le présent-radicalement-vécu » ou le « vitalisme ».

Laissons de côté l'aspect politique, moral ou philosophique que pose une telle conception pour n'en étudier que la conséquence littéraire : Richter croit pouvoir fonder un humanisme moderne sur le journalisme, forme « actuelle » de l'histoire. Résultat, son livre qui pourrait être une somme, un poème épique, un roman d'histoire comme *Guerre et Paix*, une rhapsodie populaire comme les *Misérables*, n'est qu'un reportage d'une émouvante brutalité, plein de santé, de pitié et de noblesse, mais trop superficiel et trop artificiel pour donner un enseignement, pour satisfaire à la réflexion. La psychologie et la vraisemblance sont sacrifiées à l'effet, de caractère souvent exemplaire ou mélodramatique, d'autant moins efficace qu'il se veut plus exemplaire.

Dans un lourd volume de 600 pages, Richter a présenté une mosaïque de courts épisodes, reliés par la seule chronologie. Puis

des fils se nouent d'un personnage à l'autre, peu à peu l'intrigue s'organise, on passe de la juxtaposition à l'amalgame. La technique simultanéiste de l'auteur l'oblige à recourir aux procédés : « A ne savait pas que, dix ans plus tard, B allait croiser sa route, C ignorait encore que D, qui juste à moment fait telle action, partagerait son destin, etc... » Procédés simplistes et qui manifestent trop la volonté omnipotente de l'auteur. Dans un monde sans causalité historique la pure simultanéité était, à mon avis, préférable à ce déterminisme arbitraire. Cette conception romanesque s'accomplit selon les lois du découpage cinématographique et dans l'esprit du reportage, d'où ses vertus et ses limites. Richter émeut, et parfois jusqu'aux larmes, il donne une impression de puissance élémentaire, de robustesse virile, il plaide la cause des malheureux avec chaleur, il rend un son humain. D'autre part, il brosse à larges touches, décrit avec sobriété, sait doser l'horrible et le pathétique. Mais il ne donne guère pâture à la méditation. Son reportage historique sur les personnes déplacées multiplie les cas d'espèce, mais le lecteur n'entre pas dans ces destins particuliers et par l'imagination n'en épouse aucun. Il garde le journal entre les mains sans se confondre avec l'un ou l'autre des personnages.

★

... *Qu'une larme dans l'océan* est un épisode détaché du troisième tome non encore paru du vaste ouvrage conçu par Manès Sperber. Puisque l'auteur publie ce bref récit à part, c'est qu'il estime qu'on peut le juger isolément. La préface d'André Malraux nous enlève tout doute à ce sujet. Dans cette étude brillante, d'une intelligence aiguë, Malraux, après avoir rappelé qu'il a révélé en France Lawrence méconnu et Faulkner inconnu, n'hésite pas à dire « que ce livre est un des hauts récits d'Israël ». Et de le prouver, si bien que sa préface coupe l'herbe sous le pied à tous les critiques. On en est réduit soit à la démarquer, soit à prendre le parti opposé pour le plaisir de contredire.

Les Allemands poursuivent l'extermination des Juifs en Pologne orientale. Seuls les Wolynéens, tous noueurs de laine et violonistes, ont échappé jusqu'à ce jour à la proscription. Le drame se forme alors entre trois personnages qui incarnent (qui assument, dit Malraux) des conceptions différentes. Le Rabbi de Wolyna (et dans une certaine mesure son fils Bynie) incarne le passé, la loi biblique. Rubin, Juif de race, mais plus de foi, symbolise le présent tel que le comprend l'Occident, un présent désacralisé, rationnel, et tendu vers l'avenir. Enfin Skarbek, noble Polonais et chef d'un groupe de résistance, vit le présent d'une manière immédiate, sans projet, en suivant l'instinct de sa race, de son patriotisme et de son honneur chevaleresque. Quel est l'enjeu du drame? Le salut des Wolynéens. Selon qu'ils suivent leur Rabbi, ou les deux autres, ils meurent assurément ou bien courent le risque de survivre. Quelques-uns de ceux qui ont suivi Rubin et rejoint Skarbek survivent en effet. Un plus grand nombre survivrait si Bynie, qui depuis le massacre de son père est devenu le chef spi-

rituel de la communauté, ne leur interdisait de se battre — et de se défendre — le jour du Sabbat. Ainsi le cercle, un instant ouvert, se referme. La tradition est de nouveau maintenue, la loi observée, Dieu honoré, craint, assumé selon les normes millénaires.

Si les Wolynéens de Sperber souffrent comme les personnes déplacées de Richter, du moins ils savent pourquoi : leur souffrance est muée en exercice d'ascèse spirituelle. Comme tous les hommes qui relèvent d'une civilisation archaïque, à leurs yeux vivre, c'est vivre selon les archétypes divins, c'est respecter la loi. En répétant les mêmes gestes que Dieu par le moyen des cérémonies revenant à date fixe, ils modèlent leur existence sur celle de Dieu, lui donnent un sens et s'ils souffrent des tribulations, ils ne les subissent pas passivement, ils les prennent sur eux — même s'ils n'en comprennent ni l'origine ni l'étendue ni les modes — et refont ainsi l'histoire de Dieu. Mais en refaisant pour leur propre compte l'histoire de Dieu, ils annulent l'histoire humaine et le temps. C'est ainsi que pour les Wolynéens, Hitler est une hypostase de cet Aman dont il est parlé dans la chronique d'Esther, les maquisards polonais sont les Macchabées, l'incendie du ghetto de Varsovie, la destruction de Jérusalem, etc... Le *réel*, c'est donc ce qui s'est passé pour la première fois, dans un temps immémorial et l'actuel ne prend de sens que dans la mesure où il répète un acte passé. L'action est conçue comme le mal : si elle est création, nouveauté absolue, et non répétition, on ne peut la tenir que pour faute, crime ou péché.

La figure la plus curieuse, la plus complexe du récit de Manès Sperber est à coup sûr Bynie, le fils du Rabbi de Wolyna et homme de Dieu lui-même. Élevé dans la pratique et la méditation du Talmud, il adhère de toute sa personne, corps et esprit, à l'Ancienne Loi. Mais tourmenté aussi par la philosophie de Hegel, il est amené à se rebeller contre la Nature qui de toute éternité suit les mêmes cycles, qui *n'invente pas*, et à concevoir que l'indépendance de l'homme se manifeste dans le devenir historique, dans une conception nouvelle du temps, non plus mythique ni théologique, mais simplement humain. C'est ce que Rubin veut lui prouver, non par des discussions théoriques, mais par la manière dont il agit. Il est libre, parce qu'il œuvre dans le temps humain. Bynie le suit un moment, mais il retourne bientôt aux croyances qu'il n'a jamais abjurées, celle du retour éternel, de l'élection du peuple juif et de l'attente du Messie. L'histoire est illusion. « Essayez de décrire une bataille, dit-il à Rubin, vous constaterez que tous ces exploits réunis sont plus insignifiants, plus informes qu'une larme dans l'océan. » Il semble que cette soumission soit agréable à Jéhovah, c'est le moment où lui sont conférés des dons quasi miraculeux : il fait marcher un enfant paralysé, il guérit les malades. Et il meurt en paix avec son Dieu, à l'intérieur de la Loi.

Si, par les croyances et les problèmes qu'il met en jeu, ce livre est bien comme le dit Malraux un des hauts récits d'Israël, par sa facture, sa densité et sa vérité humaine, il est aussi un des hauts récits de l'humanisme occidental.

MARCEL SCHNEIDER.

LES LETTRES AMÉRICAINES

LE RÉEL PLUS FORT QUE L'ART

John Hersey, auteur de *Bataan*, *Hiroshima*, *Descente dans la vallée*, *Une cloche pour Adano*, n'est pas devenu par hasard l'auteur de *la Muraille* (1). Il y a, chez ce grand reporter, un chroniqueur du temps présent — de ses moments cruciaux et de ses maux — qui est, aussi, un moraliste. Un moraliste, c'est-à-dire un accusateur. Qu'il s'agisse de Hiroshima ou de la destruction du ghetto de Varsovie, Hersey témoigne. Il suffit aujourd'hui de témoigner pour dénoncer, et de dire simplement ce qu'on a vu pour devenir un accusateur. On n'imagine rien qui puisse peser plus lourd sur la conscience que la minutieuse, la terrible chronique de Noach Levinson, qui n'écrit jamais un mot qui puisse ressembler à une plainte, et dont tout le récit est pourtant un cri.

Noach Levinson est l'historiographe imaginaire (novembre 1939-mai 1943) du ghetto de Varsovie. Hersey suppose qu'il a, durant quatre ans, rempli d'innombrables carnets où se sont déposés les événements de cette période. C'est un choix de ces carnets qu'il nous livre, suite de petits chapitres, de scènes, de dialogues, minutieusement rapportés et éclairés par des notes conjointes, des retours en arrière, des rappels, des portraits tracés au fur et à mesure que les personnages apparaissent dans le récit. Bien plus que d'un roman, il s'agit donc d'une chronique. Le choix du procédé semble heureux ; mieux : tout à fait nécessaire. Que s'est-il passé en effet? Correspondant de guerre en U. R. S. S., Hersey se joignit à l'armée russe qui entrait dans Varsovie. Il vit là ce qui restait du ghetto : la muraille qui le cernait, et la cendre des hommes mêlée aux pierres calcinées. « J'eus alors une révélation terrible sur ce que l'homme peut faire alors. » (Le propos est rapporté, dans la belle préface qu'il a écrite pour le livre, par Joseph Kessel.) Hersey, le choc reçu, se mit au travail, et voulut ressusciter la vie du ghetto, et sa fin. Il s'imprégna littéralement de tous les documents publiés, et se mit à écrire. Il aurait laissé parler sa voix, sans doute eut-elle, dans la colère et dans l'émotion, dévié du but : tout dire. Pour tout dire, l'écran d'une anti-conscience était nécessaire. Le résultat est là : on lit ce livre, saturé de tragique et d'horreur, comme un roman et on le croit comme un livre d'histoire. Qu'il soit profondément vrai, on n'en doutera que si quelque mauvaise conscience le demande en nous. Et il ne faut pas douter que ce livre réveillera quelques endormis

(1) Éd. Gallimard.

et leur fera dire : c'est un mensonge, par peur de cette vérité qui les accable. Résultat à porter au crédit d'un témoin, qui, à force d'être témoin, patiemment et obstinément, a conquis un certain droit à être considéré comme un artiste.

De Varsovie, où les Allemands campent, nous ne saurons pas grand-chose. Toute la lumière est sur le ghetto. Avant l'arrivée des Allemands, il n'était pas le quartier imposé. Des Polonais y vivaient, et des Juifs avaient des magasins dans la ville. Les Allemands mettent bon ordre à tout cela : on rassemble peu à peu les Juifs entre eux, puis on leur fait construire la muraille qui les sépare du monde, puis on ferme les portes ; 1941, 1942, 1943 : de maladies en exécutions, de déportations en déportations, les Juifs ont compris : l'extermination volontaire sera poursuivie jusqu'au bout. Les « haloutzim », jeunes pionniers destinés à la Palestine, créent un comité de coordination. La résistance polonaise fait passer des armes. Un jeune Sioniste, Nordechaï Amelewicz, vingt-quatre ans, est à la tête de l'organisation de combat. Il n'y a plus que 50 000 hommes au ghetto (au début il y en avait 500 000...) Avril 43 : le général Stroop déclenche l'opération finale. Le combat dura jusqu'au 6 mai — mais le 22 mai des isolés se battent encore — Gœbbels *dixit*. Cela, c'est l'Histoire. (Voir Poliakov : *le Bréviaire de la haine*, pp. 262-271. Calmann-Lévy édit.) Et Hersey a suivi l'histoire, en la réanimant par des personnages, (une vingtaine vus de très près, et tout l'arrière-fond des milliers et des milliers d'autres.) Il a donné toutes les voix : celle du courage et celle de la peur, celle du désespoir, celle de l'amour menacé, celle de la lâcheté, celle de la conversion de l'indifférent au courage et au sacrifice. Il a recréé la vie avec une minutie qui aboutit à la force de l'irrécusable. Il nous entraîne avec lui et lorsque nous fermons le livre nous n'avons plus qu'à dire : c'était donc ainsi — et nous croyons sentir l'atroce odeur de cet assassinat, de cet acte incroyable accompli par des hommes sur des hommes. Nous ne pensons plus au livre mais au sujet — l'art est oublié, et ce n'est pas d'art que nous avons envie de parler, alors, mais de sang et de honte. Voilà où le livre nous touche : c'est qu'il se fait oublier, que sa force oppressante est celle du réel.

Art naturaliste, art de photographe autant que *vocation* de moraliste-journaliste. L'œuvre d'Hersey présage-t-elle qu'un jour il faudra le considérer comme un grand écrivain? Je laisse aux augures le soin de lui accorder ou de lui refuser l'entrée dans je ne sais quel Panthéon imaginaire d'un avenir peut-être imaginaire. Ce qui est certain c'est que *la Muraille*, livre qui devait être écrit, est exactement l'œuvre que demandait le réel dont elle est sortie. Elle *convient* au sujet terrible qu'elle révèle. Elle a, répétons-le, la force et la présence d'un témoignage. Il faudra relire plus tard le livre pour, si l'on peut, le juger à froid. Pour l'instant il me semble qu'il est difficile de ne pas le considérer comme l'un des plus *graves* de l'année.

GILBERT SIGAUX.

LES LETTRES ANGLAISES

« INTELLIGENT THRILLERS »

Depuis la publication de *la Mort apprivoisée*, Nigel Balchin n'a cessé de s'affirmer comme nouvel-auteur-anglais-méritant-d'être-lu. Lui aussi possède un univers qui lui est propre. Autant que Graham Greene, Balchin se soucie d'humaine vérité. Ses romans : *Mon propre bourreau* ou *Moi, César Borgia* sont de rigoureuses parties d'échec. De ce point de vue, son nouveau roman, *la Traversée de la nuit*, ne saurait décevoir (1).

Quant à Elizabeth Bowen, la renommée nous l'offre parée des ailes diaphanes de Virginia Woolf, avec, en plus, ou en moins, quelque chose d'irlandais. Les nouvelles romancières anglaises n'ont pas de chance : Jane Austen, George Eliot, les Brontë... toutes ces grandes dames qui les regardent du haut de l'arbre les obligent à se surpasser ou à fuir. Elizabeth Bowen doit être consciente de ces redoutables ancêtres. Ce qui complique sa tâche et n'arrange rien. Je ne connais pas de roman vraiment réussi d'Elizabeth Bowen, mais seulement de belles nouvelles. Veut-on enfin une preuve bien évidente que *la Traversée de la nuit* par Nigel Balchin et *l'Ardeur du jour* par Elizabeth Bowen (2) méritent attention : ces deux romans sont préfacés par Claude-Edmonde Magny.

Ce n'est pas qu'ils se ressemblent, ces deux romans. Je ne leur trouve qu'un point commun : tous deux partent sur des données absurdes et qui défient la vraisemblance. Peu importerait s'ils réussissaient à nous convaincre. Cette extravagance de l'intrigue favorise Balchin qui se fait un plaisir de la tourner à son profit, de l'exploiter en maître à la fois éprouvé, habile et rêtors. Elizabeth Bowen, par honnêteté, peut-être, s'en tire moins bien.

Le nœud de l'intrigue, dans *Traversée de la nuit*, c'est un accident complètement idiot : un automobiliste passant par un chemin détourné et peu fréquenté a heurté et tué un cycliste. Qui conduisait cette voiture? Quel est l'assassin, — assassin puisqu'il ne se dénonce pas, — de ce père de famille nombreuse? Jim Manning, honorable citoyen magistrat local, qui ne badine pas avec les principes a décidé d'en avoir le cœur net : il saura qui est le coupable. Servi par les circonstances, l'adresse de l'auteur, un bon esprit de déduction, Jim ne tarde pas à découvrir que la voiture criminelle est celle de son voisin Bule et que ce n'est pas Bule, mais Jill, sa propre femme à lui, Jim, qui était au volant. La machine infernale est déclenchée, elle fonctionne implacablement.

(1) Éd. Julliard.
(2) Éd. du Seuil.

Jim ne peut pas dénoncer sa femme, — qui, de plus, bien sûr, l'a trompé et continue de le tromper. Ses principes d'homme droit vont subir diverses torsions. Ah ! non, on ne fait pas ce que l'on veut quand on aime sa femme... Même un séjour à Paris ne suffit pas à éclaircir les malentendus : « Après avoir timidement et niaisement plaisanté sur nos aventures de la veille, nous conclûmes que nous avions trop bu, et que les propos qu'on tient en état d'ivresse ne prouvent rien. Ce n'était vraiment pas très juste envers Pernod Fils qui nous avait fait échanger quelques vérités, pour la première fois de notre vie conjugale. » Et encore : « Ce que le Pernod a d'extraordinaire, c'est qu'il change la nature humaine, même à petites doses. Entrez dans un bar rempli de gens très ordinaires, buvez deux Pernod et ils s'évanouiront tous pour faire place au spectacle le plus remarquable : d'abord, tous deviendront petits. Si vous ne me croyez pas, essayez... » (page 115). Espérons que la maison Pernod Fils ne sera pas ingrate et que le prochain Balchin en sera fort imprégné.

Cette histoire est peut-être un peu rocambolesque, elle n'en est que plus fascinante ; preuve que Nigel Balchin a beaucoup de talent.

Le nœud de l'intrigue, dans *l'Ardeur du jour*, c'est une histoire d'espionnage à dormir debout. Sans la guerre, Robert et Stella n'auraient jamais coexisté, Robert n'aurait pu profiter de son poste officiel pour livrer des secrets aux Allemands. Sans la guerre, pas de maître chanteur Harrison. La guerre ne ferait-elle que des espions et des fantoches? Stella même, prise dans le réseau de ses relations, cesse d'être une femme de quarante ans pour se muer en dialecticienne inquiète. A moins qu'Elizabeth Bowen et Stella ne soient sœurs jumelles et que les soucis de l'auteur ne deviennent ceux de sa créature... « Que le centre autour duquel tout s'ordonne, à travers qui tout est perçu au cours du récit, ne soit plus une conscience mâle », comme l'écrit Claude-Edmonde Magny, ça change tout. Mais ça ne fait pas nécessairement un chef-d'œuvre. A vrai dire, *l'Ardeur du jour* est aussi égocentriquement femelle que *la Traversée de la nuit* est égocentriquement mâle, et chaque auteur de s'y donner le beau rôle et de négliger un peu ses comparses. Chez Elizabeth Bowen malheureusement la machine infernale n'est pas bien montée, ni donc remontée. Les rouages ne sont pas exactement en place. C'est dommage. Car dès que l'on sort du mécanisme romanesque à base d'espionnite, le contexte est admirable, digne de ces nouvelles écrites en période de guerre et parues sous le titre *Pacte avec le diable* (1). Elizabeth Bowen gagnerait à se défier de ses vues sur « l'éternel masculin » et des « intelligences avec l'ennemi ». C'est par l'abandon à l'éternel féminin, dans la simple description des choses, dans l'évocation des instants, qu'elle rencontre sa plus émouvante réalité et que spontanément elle fait surgir les éléments de la douleur humaine. Pour terminer, encore une petite citation :

« — Vous n'y comprenez rien, dit-il d'un air troublé.

(1) Éd. la Jeune Parque.

« — Je le crains.
« — Mais pourquoi?
« — Mais simplement, j'imagine, parce que tout cela n'a ni queue ni tête (p. 49). »
Ni queue ni tête, voilà le malheur.

ANDRÉ BAY.

LES LETTRES IBÉRIQUES

ESPAGNE PROCHE ET LOINTAINE

Les facilités d'un change favorable étouffant, un mois par an, leurs scrupules antifascistes ou démocrates-chrétiens, les Français se ruent sur l'Espagne depuis la réouverture des frontières. Cette nouvelle invasion a pris un nom : l'opération gabardine. Certains continuent de la pratiquer avec mauvaise humeur. Dans son *Espagne au jour le jour* (1), M. Bost s'est efforcé de ne rien voir et de juger tout selon les canons de l'esprit *Combat*. Cette assurance étriquée et péremptoire l'a préservé de comprendre et d'aimer ce que l'Espagne avait d'éternel, sinon de l'excuser. A se demander s'il ne faudrait pas désormais confier aux seuls photographes le soin de nous rapporter une image fidèle de l'Espagne. Je pense aux documents brillamment rassemblés par Georges Pillement sur les palais arabes d'Andalousie et les Cathédrales, au très bel album consacré par Michel Nicolas et Juan Gyénès à la Catalogne et aux Baléares (2).

Pourtant il ne faut pas désespérer : voici un voyageur qui a consenti à voir l'Espagne, renouant avec la tradition des écrivains français de Théophile Gautier à t'Serstevens, en passant bien entendu par Barrès et Brasillach. Yves Florenne (3) a fait le tour de la Péninsule comme il faut le faire : au gré de son inspiration, retournant sur ses pas, s'engageant courageusement sur des routes à fondrières qui le conduisaient vers des monastères que les fidèles de Cook ne verront jamais, sensible à tout, à la grâce du jet d'eau d'un patio comme au feu des regards madrilènes. Le résultat est un livre si constamment heureux qu'il nous stupéfie aujourd'hui. La France qui ne délègue plus à l'étranger depuis des années, que des voyageurs grincheux, a retrouvé un frère cadet du Guillaume Francœur de Fraigneau qui visita la Grèce pour notre bonheur. A ce voyageur sans parti pris, il arrive de s'intéresser aux détails de la vie courante, mais c'est pour dater son portrait. On peut le trouver injuste avec l'Escurial, il se rachète avec Tolède ; trop pressé avec la Catalogne, mais il a retrouvé le

(1) Éd. Paul Morihien.
(2) *Couleurs du Monde*, Éd. Mondiales.
(3) *Mes Espagnes*, par Yves Florenne, Éd. Gallimard.

Paradis arabe de l'Andalousie. Comme les voyageurs placés sous une bonne étoile, Yves Florenne a fait des rencontres : un Lyonnais à Grenade, une ombre à Séville, une amnésique sur la Costa Brava, et partout ces femmes dont la beauté a « *quelque chose à la fois de farouche et de hardi, de libre et de voluptueux, de docile et de souverain qui a exigé pour mûrir des siècles d'ombre et de soleil alternés, à l'abri des grilles noires torsadées d'or.* » Le secret de ce voyage si réussi, Yves Florenne nous le livre à la fin, c'est le secret de tout ceux qui *ne peuvent plus se passer* de l'Espagne : « *On peut passer sur cette terre sans la toucher, sans être atteint par elle : ce n'est guère qu'un transit entre deux postes de douane. Mais si on l'embrasse, alors elle brûle et dépouille : il faut qu'elle arrache de vous quelque chose en échange de la richesse qu'elle vous prodigue.* »

★

Coup sur coup, nous sont arrivés une série de livres de l'Amérique latine, de ces lointaines provinces d'Espagne qui ont gardé la langue des conquérants, mais ont sacrifié leur Dieu à ceux de la forêt amazonienne, laissé libre cours à leur violence et à leur soif de la mort. L'Espagne peut-elle encore se reconnaître en ces romanciers touffus et compliqués, maladroits mais consumés par leurs propres rêves? Le cordon ombilical ne sera sans doute jamais coupé. Un Jorge Luis Borges dans *Fictions* (1) rappelle irrésistiblement Unamuno. Mais un Unamuno qui aurait emprunté à Pirandello et à Cyril Connoly. Cet étrange recueil de fausses nouvelles est d'une ingéniosité étourdissante. L'intellectualisme débordant de Borges s'est servi de la fiction pour nous donner une série d'aperçus fulgurants des limites dans lesquelles s'exerce son inquisition. *La loterie à Babylone* est un chef-d'œuvre, et peut-être aussi *l'Approche du caché*. Dans une excellente préface, son traducteur Ibarra nous a prévenus : « *Borges est un homme de lettres expressément, spécifiquement, avec une pureté dont on voit peu d'exemples. Il semble ignorer toute action qui ne soit tournée vers les lettres. Simple et parfaite fatalité qu'il exerce avec conscience, décision, ironie.* » Ce n'est pas sur Borges qu'il faut compter pour nous parler de l'Amérique du Sud. Le fait qu'il vive à Buenos-Aires est une simple coïncidence géographique. Sa place est partout ailleurs, l'espagnol est sa langue natale avec l'anglais dans lequel il a écrit directement un roman. Ce parfait cosmopolite est un danseur acrobatique. Il est à cent lieues d'un Romulo Gallegos ou d'un Arturo Hernandez. Le premier, avec « *Doña Barbara* (2) » nous a donné le roman du Venezuela dont il a été aussi le président de la République entre deux coups d'État. Les écrivains d'Amérique latine subissent la même tentation politique que les écrivains de l'Europe latine. Mais *Doña Barbara* n'a rien d'un roman politique. C'est un document à la fois humanitaire et exotique, une histoire de la savane et de l'élevage en gros du bétail, une série de portraits les uns habiles, les autres moins.

(1) Éd. Gallimard.
(2) Éd. Gallimard.

Le héros a la nostalgie du Droit et du Bien. En lutte contre la sorcière qui tyrannise la savane, il manque à son tour de céder à la loi du talion qu'il est revenu combattre. Il n'y cédera pas et épousera la fille de Doña Barbara comme nous l'avions prévu dès la première page. Ce qui est plus important dans ce roman, c'est le tableau de cette jungle où les descendants des conquistadors mêlés aux Indiens, se déchirent et s'entretuent, recourent à la sorcellerie et aux maléfices, à la ruse et à la force. Gallegos est une sorte de Rousseau vénézuélien qui a oublié le Dieu espagnol pour lequel ses ancêtres sont venus évangéliser les sauvages. Il l'a remplacé par le sens inné de la droiture et de la grandeur qui reste chevillé au cœur des conquérants.

Curieusement, ce sont un peu les mêmes personnages que nous retrouvons dans *Sangama* de Arturo D. Hernandez (1) où les héros sont d'abord en lutte contre un gouverneur local, sorte de brigand légal, puis contre la forêt qui les étreint et les conduit au bord de la folie. *Sangama* est un roman puissant et parfois un peu maladroit, mais bruissant de sortilèges. Hernandez a vécu lui-même, avant de se « civiliser », la vie de ces coureurs de forêts qui charment les boas, cherchent les derniers trésors incas, livrent leurs ennemis ligotés aux fourmis rouges, et finissent par sombrer dans la démence. Plus encore que le roman de Gallegos, *Sangama* est un document extraordinaire et inquiétant. Impossible de ne pas céder à son étouffante chaleur, à l'écœurement qui naît de la pourriture de la forêt, à cette poussée brutale de l'instinct de tuer et de violer qui s'empare des hommes.

Ce qui ne veut pas dire que l'Amérique du Sud tienne encore son Hemingway ou son Faulkner.

MICHEL DÉON.

L'HISTOIRE

HISTOIRE DU MONOTHÉISME

L'ouvrage récemment traduit (2) du grand orientaliste américain W. F. Albright (3) est trop important pour que l'incompétence du critique en des matières aussi spéciales et contro-

(1) Éd. Albin Michel.

(2) La traduction est malheureusement gauche et incorrecte, et c'est très dommage pour un livre de cette qualité et de cette importance. Le traducteur paraît mal familiarisé avec le français ; parlerait-il autrement de femme « pregnante » p. 95, ou écrirait-il, par exemple, p. 159 : « Ce stade est documenté deux fois dans la littérature babylonienne. » L'incertitude de la langue ne facilite pas l'accès d'un texte que la complexité du sujet, les habitudes américaines de composition lâche rendent parfois laborieux.

(3) W. F. Albright. *De l'âge de pierre à la chrétienté.* (Éd. Payot).

versées lui permette l'abstention. Cette histoire du monothéisme et du développement de la religion d'Israël n'est pas une vulgarisation rapide. C'est une mise au point, d'après les résultats les plus récents des fouilles archéologiques, d'après la comparaison des systèmes religieux du Proche-Orient depuis l'aube de l'histoire, en fonction d'une large perspective de l'évolution humaine, que l'auteur trace avec une liberté, une absence de préjugés inconnue des historiens français, enfermés trop souvent, les uns dans leurs passions, les autres dans une artificielle objectivité. D'où l'intérêt de cette traduction qu'aucun livre français ne pourrait remplacer.

★

Il me semble qu'un lecteur non spécialiste aborde un livre sur l'histoire du monothéisme, et en particulier du monothéisme juif, dans l'état d'esprit suivant. La tradition biblique, acceptée sans réserves jusqu'au XVIII^e siècle, présente un monothéisme déjà bien constitué au moins avec Moïse, et même dès l'époque des Patriarches. Au contraire la critique du XIX^e siècle a tendu à refuser toute authenticité aux textes les plus anciens, à les considérer comme des remaniements postérieurs, contemporains de l'Exil, à partir du VI^e siècle avant Jésus Christ. A cette date seulement, sous l'influence des Prophètes et des Sacerdoces nationalistes, dans la Diaspora, le judaïsme aurait conçu le monothéisme rigoureux qui est attaché à son nom, et qui n'aurait pas existé aux époques plus anciennes. Dans quelle mesure la critique a-t-elle eu raison de rajeunir l'apparition du monothéisme? Dans quelle mesure les textes bibliques reflètent-ils une réelle évolution vers un monothéisme?

Il ne s'agit pas seulement d'un problème de méthode scientifique, solvable par les moyens techniques de la philologie et de l'archéologie. Il existe toujours une marge d'interprétation où intervient l'idée qu'on se fait d'une civilisation, c'est-à-dire d'un ensemble indissociable de caractères interdépendants, matériels, sociaux, mentaux. Par exemple, dans les civilisations sémitiques des deux derniers millénaires avant Jésus-Christ, le respect du Sacré interdit les fraudes pieuses si fréquentes dans l'histoire ancienne et médiévale du christianisme : un Sémite peut interpoler un texte, il ne l'inventera pas complètement. D'où la nécessité de replacer le monothéisme à l'intérieur des civilisations du Proche-Orient depuis le néolithique, et d'interpréter les textes bibliques en fonction des données générales d'histoire des civilisations anciennes, dégagées par des recherches récentes, tant en Orient qu'en Occident. Seule l'archéologie a permis de recouper les textes traditionnels, et aussi de reconstituer les traits essentiels de ces anciennes civilisations.

M. Albright est ainsi amené à reconnaître aux récits des Patriarches et de Moïse une authenticité qui leur avait été longtemps refusée. Son analyse s'appuie sur les résultats des fouilles, et elle aboutit aux mêmes conclusions générales où parviennent aujourd'hui les historiens italiens des origines de Rome : ceux-çi

refusent aussi une condamnation en bloc, comme fabuleuse et mythique, de la tradition rapportée par les annalistes latins et par Tite-Live. Si on suivait la tendance de ces érudits, on admettrait qu'il existe toujours un fond réel dans les légendes primitives, quoique modifié par des mythes surajoutés. Les partisans d'une affabulation créatrice dominent toujours en France, où joue encore plus ou moins l'influence de Durkheim. Une interprétation plus littérale me paraît au contraire l'emporter à l'étranger.

Donc M. Albright pense que, sur les points essentiels, on peut suivre le récit traditionel. On en arrive alors à remonter à Moïse l'apparition d'un monothéisme rigoureux, quoique encore anthropomorphe. Mais ce monothéisme était tout à fait impensable dans les perspectives de l'évolution religieuse longtemps admises à la suite d'A. Comte et de Durkheim. Le monothéisme ne paraissait pas adapté à l'état d'une humanité prélogique qui n'avait pas dépassé la magie et le polythéisme. Or M. Albright montre que, dans les religions du Proche-Orient, la divinité, en général céleste, créatrice du Monde et des autres dieux, est contemporaine des cultes magiques des objets, des animaux, des forces naturelles. Les dieux supérieurs n'ont pas succédé aux cultes magiques, à une seconde étape de l'évolution : ils ont coexisté dès l'origine. Ces observations se rapprochent des thèses de l'ethnographe autrichien, le P. Schmidt, peu répandues auprès du public français, en particulier dédaignées des intellectuels catholiques qui les jugent trop favorables aux positions traditionnelles et insuffisamment progressistes. Certes le P. Schmidt va beaucoup plus loin, puisqu'il retrouve, autant que je sache, à l'origine de toutes les religions, les traces d'un monothéisme primitif. Sans aller jusque-là, on doit reconnaître l'échec de la sociologie évolutionniste française dans l'explication des phénomènes religieux, et l'intérêt des recherches du P. Schmidt trop peu connues, sinon étouffées.

D'après M. Albright, on décèle dans presque toutes les religions du Proche-Orient des tendances, soit au monothéisme mosaïque, soit à un polythéisme organisé comme en Grèce ou à Babylone, soit plus rarement à un panthéisme de type brahmanique. Elles se manifestent à partir des dieux célestes et solaires, et cette évolution, jamais continue, avec des sauts, des avancées, des reculs, se poursuit en même temps que la mythologie primitive se modifie. Celle-ci est à l'origine fluide et foisonnante ; ensuite elle s'appauvrit et se fixe ; ainsi les langues se simplifient-elles en vieillissant, et leurs structures perdent de leur complexité. On connaît donc des formes religieuses très voisines du monothéisme mosaïque, comme le culte de l'Aton égyptien, par Toutank-Amon : « le seul dieu à côté de qui n'est aucun autre, » ou certains traits universalistes du dieu de Babylone, Mardouk.

La date de la révélation monothéiste de Moïse coïncide d'ailleurs avec une période de syncrétisme religieux où les dieux égyptiens, phéniciens, hittites, mésopotamiens, furent assimilés comme, plus tard, les dieux grecs et romains, à l'époque hellénis-

tique. Il s'ensuivit une tendance à attribuer des pouvoirs universels aux dieux ainsi confondus, un pas décisif vers le monothéisme.

Néanmoins, au XIII^e siècle avant Jésus-Christ, le monothéisme n'aboutit qu'avec Moïse, et Iaveh se substitue au paganisme antérieur des Patriarches, dont il conserve d'ailleurs quelques traits. Il faudra attendre jusqu'au VII^e siècle pour assister avec Zoroastre à une réforme, sinon monothéiste, du moins dualiste.

Mais le Dieu de Moïse n'est pas encore celui des Prophètes, du VIII^e au VI^e siècle, celui de l'Exil et de la Diaspora. Il a des caractères anthropomorphiques qui disparaîtront par la suite, et il dépouille les autres dieux de leurs pouvoirs, plutôt qu'il nie leur existence. La distance est grande entre la théophanie de Moïse et celle d'Élie. M. Albright suit alors les variations du monothéisme juif face aux contaminations des cultes phéniciens, mésopotamiens. Il décrit l'épuration du concept divin, les notions de justice, de rédemption par la souffrance, les influences hellénistiques dans la Diaspora, et à leur terme, l'avènement de Jésus. Nous retiendrons seulement la place curieuse qu'il donne à l'hellénisme dans la personnalité de Jésus. Il rejette catégoriquement l'influence des mystères hellénistiques sur l'idée de Dieu, chez Jésus. Il souligne l'exaltation de la souffrance, conçue comme une nécessité de salut, qui était en germe dans l'Ancien Testament, mais qui était restée tout à fait étrangère à la pensée grecque. Toutefois il reconnaît la marque de l'hellénisme dans la mesure et l'équilibre de la personnalité de Jésus : « le sens de l'équilibre et de la proportion qu'on y constate (chez Jésus) est étranger au judaïsme contemporain. Jésus, tout en réagissant contre l'importance exagérée donnée à la Torah par les Pharisiens, et contre leur deilactique essentiellement hellénistique (prédestination stoïcienne), a remplacé cet aspect de l'hellénisme par un autre plus profond et plus large : l'universalisme et la philantropie hellénistique subsistent dans toute l'histoire du christianisme. » Cette influence serait-elle due aux Grecs qui résidaient plus nombreux en Galilée que dans le reste de la Palestine? Je ne sais ce qu'il faut penser de cette observation, mais elle est intéressante pour le lecteur français, habitué par des essayistes catholiques à considérer le message de Jésus comme la condamnation du monde antique. La perspective de M. Albright est tout à fait autre. Il a d'ailleurs de l'histoire humaine une vue générale qu'il présente à la fin d'une copieuse introduction. On en retiendra, pour terminer, qu'il situe le sommet de l'évolution au V^e siècle avant Jésus-Christ, époque où l'homme grec et le monothéisme juif ont atteint leur degré de perfection : depuis, « les progrès récents de la découverte et de l'invention reflètent un ralentissement culturel de deux millénaires. » Il est piquant de recueillir chez cet érudit américain un jugement aussi peu optimiste du monde moderne. Ce n'est pas la coutume de nos historiens français, (parmi lesquels, il égratigne au passage M. Berr et M. Febvre). A vrai dire, je ne souscrirai pas à cette vue cyclique de l'histoire, mais on éprouve, il faut l'avouer, un réel soulagement, à échapper

un instant à l'évolutionnisme persistant, quoique souvent honteux, d'une certaine partie de la littérature historique française.

PHILIPPE ARIÈS.

ÉRUDITION

PRÉCLASSICISME

Nous nous sommes permis de déplorer ici-même que la plupart des historiens prébendés de nos fastes littéraires ne se défendent qu'avec peine contre le sentiment téméraire que le classicisme représente la seule perfection concevable où puissent atteindre les techniques et les idées françaises.

Quand par exemple ils entreprennent d'étudier quelque écrivain qui ait eu le malheur de vivre avant l'heureuse époque où florissaient Boileau, La Fontaine et Racine, ils s'attachent surtout à discerner si ses propos sont analogues à ceux qu'observèrent ces grands hommes ou s'ils témoignent d'un génie différent. Dans le premier cas, ils le louent et décernent à son œuvre la flatteuse qualification de *préclassique*. Dans le second cas, ils prononcent contre lui les jugements les plus amers et le rangent au nombre des criminels de lettres.

On aperçoit donc les grands inconvénients qu'entraîne l'usage de la notion de *préclassicisme*. Elle incite ceux qui la tiennent pour valable à concevoir d'une façon fausse le progrès de notre littérature. Elle les induit en outre à la tentation de paresse : au lieu de se conformer avec sympathie aux règles du monde esthétique où vécut délibérément tel grand poète créateur du XV^e^ ou du XVI^e^ siècle, ils négligent d'accomplir un effort qu'ils considèrent comme vain et se demandent avec une absurdité qui confine à la niaiserie : Aurait-il pu s'habituer aux catégories de l'univers classique?

Il y aurait grand avantage que les érudits de toute observance s'engagent par un consentement unanime à rayer de leur studieux vocabulaire le mot de *préclassicisme*. Débarrassés de ce terme, qui flatte en eux les pires instincts d'indolence, ils parviendraient peut-être à comprendre que l'histoire des formes littéraires françaises se confond avec celle des rapports dramatiques d'une certaine conscience et d'une certaine imagination collectives.

Tantôt ces deux entités actives se balancent, se limitent, se contrôlent mutuellement. Tantôt leur précaire équilibre se rompt et l'imagination réclame pour ses ouvrages chimériques une autonomie farouche. En somme le déroulement perpétuel dans le temps des inventions de nos littérateurs se manifeste sous l'aspect

d'une alternance bien tempérée de *longs baroquismes*, et de *classicismes courts*.

Il s'ensuit que le numéro spécial des *Cahiers du Sud*, paru sous ce titre général : *le Préclassicisme français*, trompe involontairement ses lecteurs. Ne pouvant contenir le tableau d'une chose qui n'a qu'une existence abstraite, artificieuse, pédantesque, il ne renferme, en fait, qu'un choix de maximes et de remarques souvent ingénieuses sur le *long baroquisme* qui dans la faveur de notre nation a succédé au *court classicisme* de la Pléiade.

Nous eussions désiré que les singuliers prestiges de cette époque bizarre et pathétique eussent été recensés puis exposés dans un ordre à la fois modeste et utile. Malheureusement la rédaction des *Cahiers du Sud*, croyant obtenir ainsi un heureux succès, a cru bon de s'assurer la collaboration d'un groupe important de *grands hommes officiels*. Or les personnes de cette catégorie se distinguent par un constant esprit d'indiscipline. Souhaitant parler d'elles-mêmes et de leurs mérites scientifiques, elles se refusent à collaborer à l'accomplissement d'un dessein général qui n'ajouterait point à leur gloire un lustre immédiat. Elles croient plus efficacement servir la république des Lettres et se servir elles-mêmes en répétant une fois de plus les dictons qu'elles ressassent depuis des années et en résumant les travaux qu'elles élaboraient lorsque le confort intellectuel n'avait pas encore amorti leur verve : par pudeur et par respect de ces éminents commis qui présentent aux étrangers l'image poncive et grave d'une France conventionnelle, nous ne récriminerons pas davantage.

Par bonheur, c'est *Jean Tortel* qui a présidé à l'élaboration de cet étrange cahier sur le préclassicisme français. Peu satisfait sans doute des textes apologétiques qu'il recevait, il a décidé d'intervenir en s'armant d'intelligence, de patience, de passion ; et son intervention transforme en recueil d'essais souvent immodestes et parfois médiocres en un guide désormais indispensable aux chercheurs et aux curieux.

Sa détermination, à la fois subtile et juste, de *Quelques constantes du lyrisme préclassique* lui permet d'écrire la meilleure introduction à la morphologie littéraire baroque que nous possédions actuellement. Comment, d'autre part, célébrer suffisamment le soin qu'il a mis à élaborer des tableaux synoptiques d'une richesse prodigieuse, à compiler une anthologie thématique dont toutes les sections s'enchaînent rigoureusement et se mettent agréablement en valeur?

Au total, grâce à Jean Tortel (assisté parfois par Marcel Arland, André Blanchard, Roland-Manuel) sur les 374 pages que comprend *le Préclassicisme français*, 220 pages sont dignes des éloges les plus chaleureux. D'où l'on peut conclure que cette entreprise bien que menacée par de fausses prémisses valait la peine d'être tentée.

ALBERT-MARIE SCHMIDT.

LE CINÉMA

UNE FORMIDABLE MACHINE

Le nombre de films français en cours de tournage est supérieur de quatre ou cinq à celui des films réalisés en juin-juillet 1951. Mais la crise de la librairie ne ralentit pas et au contraire semble précipiter la production de l'édition française. De même la crise du cinéma ne se mesure pas exactement à la quantité de films produits. Il suffit de quatre ou cinq bonnes œuvres pour assurer l'année d'une salle d'exclusivité, mais il faut quatorze ou seize navets.

L'échec commercial de *Jeux interdits* ne doit affecter ni les auteurs ni le réalisateur ni, s'il a du courage et le sens de l'honneur (je parle de l'honneur du métier), le producteur de ce film. Mais les responsables de l'*Éternel espoir* seront sages de méditer sur la catastrophe qui les guette. On ne peut pas voir un plus affreux mélange de sentiments honnêtes ; la guerre, qu'il faut haïr, la paix, qu'il faut aimer, l'armée secrète dans laquelle il faut avoir servi, les Allemands qui ne sont pas si méchants bougres (mais ils sont bêtes ; ce qu'ils ont en commun, dans ce film, avec les Français), tout est bon à un ancien sénateur pour essayer de nous attendrir. M. Camille Ferrand se trompe. L'art du spectacle, qui comporte ses bassesses et ses cabotinages, n'a aucun rapport avec l'art de tirer les voix des électeurs. Les candidats députés ou sénateurs (et la suite des candidats ministres) sont habitués à viser très bas. Qu'ils apprennent que le cinéma supporte un peu moins de mépris du prochain.

On en dira autant du *Soldat récalcitrant* (américain). La désinvolture est décidément l'attitude qui exige le plus d'adresse et, cachée, intérieure, la plus grande discipline. Ne s'avachit pas qui veut. Un Italien peut se permettre beaucoup de choses. Le débraillé lui sied. Il le porte avec élégance. Un Américain débraillé est au contraire (à moins de génie) dans une posture pitoyable qui n'appelle pas la pitié.

La Femme au voile bleu (de Curtis Bernhardt, avec Charles Laughton) espère tirer une fois de plus les ficelles du vieux mélodrame. Le manque de pudeur de ces films bien pensants paraît beaucoup plus grave que la noirceur des films tragiques. C'est avec ces films que l'on malmène la conscience du public. S'il pleure à cela (et peut-être pleure-t-il !), pourquoi lui refuserait-on les horreurs de l'univers totalitaire? Il faut, même une heure,

même une demi-heure, entrer dans les cinémas où ne passent pas les chefs-d'œuvre, pour se faire une idée de ce qu'on essaie de fourrer dans la gueule du peuple à coups de publicité et de millions.

On pourrait classer utilement les films par les sentiments qu'ils cherchent à exploiter. *Terre de violence, la Déesse des Incas, les Bas-fonds de Mexico,* sont l'aboutissement de la littérature exotique du XIX^e^ siècle et veulent émerveiller le spectateur. A ces films la couleur apporte malheureusement un appui considérable. *Rendez-vous à Grenade,* où chante Luis Mariano, *Escale à Broadway,* où chante Doris Day, *l'Amour n'est pas un péché,* qui ressemble aux romans comiques que l'on dit en vogue en ce moment, *Cet âge est sans pitié,* enfin *Mariage royal,* où nous revoyons danser Fred Astaire (ce qui n'est pas ennuyeux) appartiennent à une catégorie de films qui entendent prouver que la vie n'est pas si grave qu'elle en a l'air. Mais ainsi on a plutôt envie de retourner au *Petit Monde de don Camillo,* de Duvivier où, surtout, à *Deux heures d'esprit* de Castellani (qui ne passe pas encore en France). Enfin des films comme *Duel sur la mer* sont purement et simplement des armes de propagande, et ainsi on a envie de retourner au *Soldat récalcitrant.* Bref, on nous prie de prendre la vie du bon côté : 1° en rêvant à des paradis lointains ou au moins à des terres fantastiques imaginaires ; 2° en pratiquant la bonne humeur. Pour le reste, on nous souhaite soumis, obéissants, fidèles. En avant, marche ! Envisagé sous cet aspect, le cinéma est en effet une formidable entreprise d'abrutissement universel.

Mais l'Italie n'a pas fini de nous faire des clins d'œil. M. de Sica a une bien grande gentillesse. Quand on voit l'homme, même de loin, sur une scène, on comprend mieux que *Miracle à Milan* ne relève d'aucune stratégie démagogique. Il a raconté que René Clair et Charensol préféraient en lui le réalisateur au comédien. Ils m'appellent le *cabot,* disait-il. Gentil cabot. *Bonjour éléphant* devra son succès à la gentillesse des deux vedettes, le cabot en question et un éléphant. C'est l'histoire d'un instituteur romain, chargé de familles et de dettes. *Donnez-nous des rêves,* demande un personnage des *Ames fortes* de Giono. L'instituteur demande, lui aussi, des rêves et les obtient. Ce film (faut-il préciser à l'intention des plus sérieux lecteurs de cette revue que *Bonjour éléphant* n'est pas un grand film et c'est à peine si les cinéphiles voudront le voir. Pouah !), ce film est une sorte de miracle laïc — un maharadjah, à la suite de circonstances que je ne vais pas me tuer à rapporter, rend visite à la famille de l'instituteur. Il découvre le propriétaire acâriatre, les enfants tristes, la petite fille malade, l'appartement minuscule et il trouve cela aussi surprenant, aussi beau que les ruines de la voie appienne. Le maharadjah disparaît et on peut croire que le rêve va s'arrêter. En effet, la vie reprend, dure, monotone, ennuyeuse, mais le maharadjah veille sur les petits Romains. Il leur envoie un colis. On songe aux colis d'Amérique : des vêtements portés par les riches et alloués à la pauvre, à la misérable Europe. Le maharadjah n'est pas un riche américain. Je veux dire qu'il n'a pas le sens

pratique. Il envoie un éléphant (enfant lui-même et de taille moyenne : un éléphant-crapaud qui ne tient en somme pas plus de place qu'un piano). Et le rêve reprend, les enfants de l'instituteur ne sont plus regardés de haut par les enfants des autres étages, l'instituteur ne sent plus le plus humilié des hommes : ils ont un luxe, ils ont un éléphant. Ce n'est pas un grand film, mais c'est un film sans bassesse. Et il suffit d'un film mineur (d'une sorte de concerto pour basson) pour contrebalancer tout ce que je viens de dire. Nous ne demandons pas beaucoup. Nous demandons aux réalisateurs (et aux scénaristes) de ne pas nous prendre pour plus bêtes que nous sommes, c'est tout, et de ne pas se faire passer pour plus sots qu'ils ne sont. Et s'ils pouvaient de temps en temps marcher sur la pointe des pieds...

MICHEL BRASPART.

LA MUSIQUE

« LES INDES GALANTES » A L'OPÉRA

On a mené grand bruit autour des *Indes galantes* de Rameau que l'on a tiré d'un sommeil plus que séculaire, et l'on comprend fort bien que M. Lehmann ait tenu à assurer, par tous les moyens publicitaires possibles, le succès d'un spectacle dans lequel on a englouti tant de millions en un temps où le contrôleur des dépenses engagées guette l'administrateur derrière chaque portant de son théâtre.

A cet égard, M. Lehmann semble bien avoir gagné la première manche. Les recettes, dit-on, n'ont jamais été aussi fortes à l'Opéra. Et puis n'est-il pas sympathique de voir un administrateur appliquer à ce conservatoire des routines qu'est l'Opéra, des méthodes publicitaires nouvelles, modernes, et qui dénotent une volonté évidente de rajeunissement et de réalisme. Oui, cela est sympathique et prometteur.

Il faut également louer M. Lehmann d'avoir ajouté une unité — et de quelle taille ! — au répertoire squelettique de ce théâtre. C'est là un geste qui n'est pas ordinaire puisque, depuis 1943, l'Opéra n'a connu que deux créations, le *Bolivar* de Darius Milhaud et la *Jeanne au bûcher* d'Arthur Honegger (car il paraît frivole de citer, fût-ce pour mémoire — mauvaise d'ailleurs — *les Noces Corinthiennes* et *Kerkeb*).

L'ensemble de ce gigantesque spectacle appelle à la fois des

compliments et des réserves. Il est en effet naturel qu'une représentation de cette envergure, si hautement louable par la qualité de ses intentions, ne soit pas toujours parfaite en toutes ses réalisations.

On a monté l'œuvre dans l'esprit d'une revue, et on a bien fait. Car on peut dire que l'opéra-ballet est une forme noble de la revue, les différents tableaux, ou *entrées*, n'ayant entre eux qu'une unité toute artificielle, nullement profonde, sans progression dramatique véritable, et Rameau ayant lui-même formellement déclaré qu'il avait voulu ici « former quatre grands concerts en différents tons ». Le principe était donc excellent. Il était même nécessaire, s'agissant d'une œuvre de cette dimension, et d'une partition qui, si elle comporte des moments sublimes, contient aussi beaucoup d'épisodes qui, mis bout à bout, finissent par engendrer une certaine monotonie puisqu'ils ne possèdent pas le tonus ni l'accent dramatiques d'un ouvrage lyrique de Monteverdi ou de Purcell par exemple, ou, *a fortiori* d'un drame musical romantique ou moderne. Il n'y a là, dans cette constatation rien qui puisse porter atteinte au génie de Rameau lequel savait bien lui-même qu'un grand divertissement de ce genre devait avant tout être grandement divertissant.

On a donc eu raison de présenter un spectacle très varié pour l'œil. Pour cela on a fait appel à cinq peintres décorateurs : Jacques Dupont qui a conçu un très beau décor baroque pour *le Palais d'Hébé* du prologue, d'un baroque tempéré comme l'est celui de Rameau, et dont les perspectives de nuages s'inspirent, mais avec originalité, des principes exploités à l'époque classique par des décorateurs tels que Burnacini ; Wakhevitch qui, dans le tableau du *Turc généreux*, s'est rappelé, très joliment sans doute, mais avec une facilité un peu bon marché, les tapisseries d'Aix-en-Provence — et j'admire trop Wakhevitch pour ne pas dire qu'il a souvent fait du meilleur Wakhevitch ; Carzou qui a imaginé d'éclatants costumes pour le tableau des *Incas*, costumes d'un baroque débordant évidemment le classicisme de Rameau, mais vraiment splendides ; Fost et Moulène, assez pâles et conventionnels dans le tableau des *Fleurs;* Chapelain-Midy qui a su réaliser un accord excellent dans la violence, entre ses décors et ses costumes du tableau des *Sauvages*.

La mise en scène de M. Lehmann est bonne en ce qu'elle cherche avec succès à sortir des poncifs et des routines si solidement enracinées dans la maison. Cela bouge, cela remue, cela vit dans la mesure où le permet l'action bien pauvre du librettiste Fuzelier. Et c'est probablement en réagissant contre l'indigence, l'anémie et la convention de ce livret que le metteur en scène est tombé parfois dans l'erreur consistant à appeler trop de monde en scène, ce qui engendre une confusion regrettable, trop d'effets se neutralisant.

Pour ce qui est de la machinerie, il n'y a pas lieu, comme on a eu tendance à le faire, de pousser des cris d'ébahissement. On nous avait promis monts et merveilles, prodiges inédits, vertigineuses descentes des cintres, éruption de volcan, etc... C'était excessif,

et l'on aurait tort de mettre l'accent sur ce point sous peine de décevoir. On n'a guère dépassé dans ce domaine le niveau des traditionnels feux de Bengale des *Adieux de Wotan;* quant à la projection de parfum du tableau des *Fleurs* elle ne m'a pas paru beaucoup plus convaincante que le désinfectant du métro. Par contre si la machinerie n'a rien d'ébouriffant, les machinistes, eux, déploient une virtuosité sans égale, et les changements de décors souvent compliqués s'effectuent avec une rapidité prodigieuse.

C'est d'ailleurs à cela que l'on doit, fort heureusement, de ne pas subir des textes de liaison plus importants — lesquels textes sont signés de M. René Fauchois.

Du point de vue instrumental, il paraît que la partition de Rameau ne peut « sonner » dans un cadre tel que celui de l'Opéra, ce que je crois volontiers, l'œuvre n'ayant pas été conçue pour une salle de cette dimension. De toute façon je ne saurais en décider, ne connaissant pas à fond, je le confesse, les indications — assez vagues, je crois — de Rameau à cet égard. Dans un texte célèbre, celui-ci permet d'importantes licences, une certaine liberté de manœuvre, en ce qui concerne notamment l'emploi du clavecin et du violoncelle. La chose était d'ailleurs fréquente à l'époque. Dans ce texte, Rameau semble dire : le tout est que ça « sonne ». Eh bien, « ça sonne, » ça sonne noblement, franchement, clairement, sans subtilités inutiles, sans préciosités sonores. Et à ce titre, il faut féliciter Henri Busser qui a réalisé cette version instrumentale avec un goût parfait, et dans un style qui évidemment n'est pas celui de l'époque, qui va peut-être rebrousser le poil des archéologues puristes, mais qui est dans l'esprit de l'œuvre, et sert l'œuvre.

Et cette question du style nous amène aux artistes du chant, car pour autant que j'aie pu retarder cet instant fatal, il faut bien y arriver. On avait annoncé à cor et à cri que c'était le gratin de la troupe lyrique qui allait se trouver sur la plateau, une vingtaine d'artistes environ parmi ceux dont les noms sont considérés comme les plus illustres de la maison. Or il est évident que le chant est la partie la plus faible du spectacle. Et quand je dis *faible*, c'est pure courtoisie. Et dans l'ensemble, ce sont les plus illustres, ceux dont le prestige commercial est le plus grand, qui sont les plus lamentables.

Il y a trois grandes erreurs de distribution que l'on aurait pu éviter. M. José Luccioni fait sans doute visuellement un superbe chef des Sauvages ; mais musicalement, du point de vue du style, du sentiment, c'est plus que ridicule, révoltant d'italianismes agressifs qui n'ont rien à voir dans l'affaire, qui sont même contraires à l'œuvre ; et cela, c'était à prévoir. C'est d'ailleurs le cas-limite de cette distribution. Il est cependant suivi d'assez près par M. Raoul Jobin dont les incontinences de voix et de style sont stupéfiantes chez un chanteur possédant une certaine culture musicale, ainsi que le timbre et les moyens dont il dispose. En troisième position, il faut nommer, hélas ! une charmante artiste, justement aimée du public : Mme Geori-Boué, qui fait

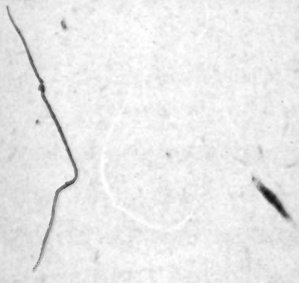
une sauvagesse fort séduisante, je n'en disconviens pas, mais dont la voix devient vraiment par trop... sauvage ; et pas plus que les deux précédents elle ne semble connaître le style uni et noble de Rameau. Et comme ce terrifiant trio se trouve en scène dans le même tableau, c'est un moment bien pénible à passer. Seul l'excellent Roger Bourdin est là pour atténuer un peu les effets de l'attentat contre Rameau, Roger Bourdin avec son style uni et noble justement, son beau style de chant français.

Puis le gros du peloton suit, loin derrière, médiocre, ni pour ni contre Rameau.

Quelques artistes cependant, tout à fait à part dans cette représentation, s'y sont brillamment distingués par la façon dont ils ont cherché à comprendre et à servir l'œuvre. En tout premier lieu, il faut citer Jean Giraudeau pour son style, son goût, sa distinction, son ironie charmante, son naturel, l'égalité de sa déclamation, son intelligence de la scène. Ensuite Janine Micheau qui donne l'impression qu'elle sait ce qu'est Rameau ; et elle fait ce qu'il faut pour le montrer avec infiniment de talent, de respect, de ferveur ; voilà une artiste qui ne déçoit jamais. Marisa Ferrer n'était évidemment pas dans sa voix des grands jours, mais son interprétation possède l'allure, la noblesse et la grandeur de cette musique. Denise Duval enfin, un peu intimidée peut-être par ce genre d'ouvrage, mais qui y a mis une bonne volonté du meilleur aloi, et s'y est d'ailleurs montrée en progrès, et soucieuse des détails si particuliers au chant de Rameau.

Faute de pouvoir m'attarder du côté de la troupe de danse — qui dans son ensemble est d'un niveau très supérieur à la troupe lyrique — je noterai seulement qu'elle apporte une abondante et excellente participation au spectacle. Toutefois, il me paraît difficile de passer sous silence la ravissante apparition de Liane Daydé, papillon idéal du tableau des *Fleurs*.

CLAUDE ROSTAND.



PROMENADES

LES TRIBUS GALANTES

La mission philologique d'Alexis dans les tribus Beni Lahrsen tirait sur sa fin. Depuis six semaines il couvrait ses fiches de résidus d'un dialecte berbère qui survivait dans ce coin reculé des hauts plateaux algéro-marocains.

Il avait fait son plein — non sans peine. Par exemple, pour traduire *amour* ce dialecte ne lui offrait que des gros mots. C'était fatigant, à la fin pour ce jeune homme bien élevé et sage. Sans courir aux Beni Lahrsen Alexis aurait pu considérer à l'œil nu l'expression française *faire l'amour*. Mais sans doute n'avait-elle pas droit de cité dans les lexiques lessivés et aseptiques en usage dans le milieu où se formait ce philologue. Pourtant au regard d'un linguiste et d'un moraliste elle mérite quelque considération. Mais Alexis ne s'étonnait de rien, ne s'extasiait sur rien : il était myope.

Mais sa jeune femme, Bobette, qui l'avait accompagné dans cette chasse aux vocables barbaresques, y voyait pour deux.

Elle ne s'amusait guère, Bobette. Enfermée dans une maison de terre sèche sous la garde d'une vieille harpie, la mère Sabahutte et d'une négresse, elle languissait. L'ardeur du climat, l'ardeur de son sang, la douceur de la négresse, les méfiances de la vieille, allumaient son imagination.

Pour la distraire, Alexis pria Bobette de classer certaines fiches. Il en avait des centaines. Ce n'était pas difficile, il fallait les classer selon leur couleur et dans la couleur selon un petit numéro marqué dans un angle.

— Si c'est tout ce que tu as à me proposer pour égayer ma solitude, gémit la bonne fille.

— Mais ma chérie, cela me rendra un grand service et tu avanceras la date de notre retour. Songe que dans une semaine, nous pourrons partir. Dès que tu auras classé mes

fiches, il me suffira d'un coup d'œil pour voir les lacunes, je les comblerai aussitôt. Nous pourrons gagner deux ou trois jours.

Elle accepta donc sous condition...

— Promets-moi que nous partirons d'aujourd'hui en huit, dit-elle. Moi, ici, je n'y tiens plus.

— Je ferai mon possible, mais...

— Promets ! insista-t-elle, sinon... et elle fit mine de jeter une poignée de fiches par la fenêtre où ils jetaient les eaux de toilette.

— Eh bien ! promis, dit-il sans conviction.

Alexis n'avait pas fait cent pas sur la piste que Bobette appelait déjà la négresse et la chargea de trier les cartons selon leur couleur. La négresse brouilla tout avec délices et fit durer le plaisir — ce dont enrageait la vieille — afin de rester plus longtemps près de celle qu'elle appelait Mme Mapetite. Si Alexis avait pu voir ses précieuses fiches répandues en vrac sur la natte, sous les coussins, sous les pieds et jusque sous les fesses de ces dames !

C'est ainsi que Bobette collaborait à la réussite de son mari.

Cependant que la négresse tripotait les cartons, Bobette ressassait ses souvenirs, ses craintes et ses espoirs.

Lorsqu'elle repensait aux horribles avertissements de la vieille, sur les dangers que couraient la vertu et la vie des femmes, jadis, en ces pays, ce frisson qui, malgré elle l'agitait, elle ne savait pas s'il était de peur ou de volupté. Sa douce chair de caille, grasse, blanche, douillette, avait très peur ; mais sans doute aimait-elle avoir peur pour le bon motif. Elle avait vu en rêve le fils du Cheikh, tué à ses pieds — elle était éclaboussée de sang. Et pourquoi?

Pour rien, toujours pour rien. Il ne lui arrivait jamais rien.

Mais elle avait pris des résolutions. Tant pis. Il arrivera n'importe quoi, mais ce sera pour quelque chose. Le départ prochain lui donnait plus de hardiesse. Au fond, que lui importait que la vieille deux ou trois jours avant la fin de leur mission fît un scandale — et quant à sa violence, elle ne voulait pas y croire. « Elle est méchante, mais, en somme, elle se cache, elle se terre dans cette maison, elle a plus peur qu'elle ne fait peur. »

Et malgré ce beau discours, Bobette tremblait... mais elle ferait quelque chose, elle voulait qu'il lui arrive quelque chose...

— Fatima, tu es jolie, et comme tu as été gentille pendant mon séjour !... Je ne l'oublierai jamais.

— Ti vas partir?... O Madame, emmène-moi, ji te garde,

je t'y mange, je ti savonne, je te frotte la maison — mais emmène-moi à la France, avec toi.

— Mon mari ne veut pas, moi, je voudrais bien te garder, dit Bobette, mais il faudrait que tu changes, parce que tu n'es pas toujours...

— Je fais tout comme ti veut ! s'écria Fatima, tout ce que tu me dis, je dis oui, je le fais.

Bobette regarda sa négresse avec un air de bonté — et de supériorité, qui exprimait assez son contentement ; elle recevait une promesse formelle de dévouement total — de totale complicité. Charmante Bobette, qui croit aux mots. Sa négresse voulait simplement lui faire plaisir, juste pendant qu'elle prononçait les mots — et voilà que la petite citoyenne de Saint-Albain, Bobette, née Chapau, attribue à ces mots, à ce peu d'air qui passe si vite entre les dents et les lèvres, une valeur durable. D'un souffle, Bobette et tous ses pareils, veulent faire un monument. Ici, aux portes du désert on est au pays du vent, du vent, du vent...

— Tu me fais plaisir, dit Bobette — aussi je veux demander à mon mari de t'emmener avec nous.

Elle savait bien que c'était impossible, mais elle s'imaginait qu'il n'y avait aucune importance à faire cette promesse sans valeur à Fatima, puisque désormais Fatima lui était toute dévouée. Et, c'est très sûre d'elle que Bobette s'avança vers son but, en jetant, elle aussi, du vent au devant d'elle :

— Oui, je te récompenserai, mais vois-tu, au lieu de répéter à la vieille mes moindres rencontres, au lieu de me suivre et au lieu d'injurier les messieurs de la tribu qui me saluent, tu devrais, comme une amie, comme une amie que j'aime, comme une sœur, m'aider à en rencontrer un... en tête à tête.

— Oh ! non, Madame, ça, jamais... non, pas ça... jamais tu me demandes quelque chose avec les hommes.

— Et pourquoi? Si tu ne dis rien, personne n'en saura rien...

— Tout le monde vient dire à la vieille... tout le monde trop méchant avec la langue, ici. Attention ! Madame, la vieille, elle me tue, si je fais quelque chose pas bon.

— Est-ce vrai qu'elle a tiré sur un homme qui marchait sur sa terrasse?

— Oui, y a trop longtemps, moi j'étais petite, mais tout le monde le sait.

— Eh bien ! nous partirons en France après, et personne ne te dira rien, Fatima, même si la vieille est renseignée par ses espions. Aussi, n'aie pas peur, fais-moi rencontrer celui

que je te dis, et je t'emmène à Saint-Albain, tu verras comme c'est bien mon chauffage central et mon cabinet de toilette.

La négresse réfléchit, ébranlée, mais encore bien craintive.

— Inutile de réfléchir, tu m'as dit que tu ferais tout ce que je te demanderai de faire, alors, fais ce que je te dis? Ce n'est pas difficile?

— Alors qu'est-ce que tu me donnes si je t'apporte l'homme? demanda la négresse.

Bobette n'en croyait pas ses oreilles. Voilà une femme qui venait de lui offrir un dévouement absolu, et envers qui elle venait de s'engager (faussement, mais enfin la négresse devait croire que c'était sincère) de s'engager à l'emmener vivre dans son foyer et dès le premier service qu'elle lui demandait « Qu'est-ce que tu me donnes? » Elle l'aurait bien plantée là, mais elle tenait à son rendez-vous.

— Quoi? Je t'emmène en France, et tu oses?...

— Bien gentille, Madame, lui dit la négresse mais la France c'est plus tard, qu'est-ce que tu me donnes tout de suite... Tu sais, la vieille me tue quand elle apprend ce que je fais pour toi... alors, puisque la vieille me tue, donne-moi un joli cadeau tout de suite.

— Je n'ai rien ici, tu le vois... et je ne peux t'acheter quelque chose puisqu'il n'y a pas de magasin.

— Donne l'argent, dit résolument la négresse, l'argent, c'est le meilleur.

— C'est mon mari qui le garde.

— Prends-le ! Ton mari jamais méchant pour toi.

Et Bobette obéit, elle prit le portefeuille d'Alexis dans la valise où il le rangeait car il n'emportait que de la menue monnaie dans ses courses à travers le bled. Elle eut le tort de l'ouvrir devant Fatima qui voyant une douzaine de billets de mille francs, mit la patte dessus croyant tout pour elle. Il fallut lui taper sur les doigts pour les lui faire lâcher.

— Tu es folle? cria Bobette. Crois-tu que je vais laisser voler mon mari? Des sommes pareilles !

Ah ! mais ! Bobette était en toutes circonstances, demoiselle Chapau et l'argent, c'était sacré. L'argent de son mari, on n'y touche pas ! Pour le reste, passe — ça ne ruine que les imbéciles !

Bobette et sa Fatima entamèrent alors un long marchandage pour savoir si le risque couru par la négresse, de recevoir du plomb valait dix mille, huit mille, six mille, quatre mille ou deux mille francs. On ne put tomber au-dessous de ce chiffre.

Bobette estimait que ce risque n'existait pas, d'autant qu'elle allait soustraire Fatima à la vengeance de la vieille

en l'emmenant en France, aussi offrit-elle d'abord cinq cents francs.

La négresse tourna le dos et gagna la sortie offensée comme une princesse à qui on offrirait d'épouser un marmiton. Sur la porte, elle se tourna en larmes :

— Aïe ! Madame, tu m'as fait trop mal !]

Ce qui signifiait qu'il fallait la rappeler.

Et elle montra qu'on lui avait percé le cœur. Bobette, pour panser cette blessure, mortelle, agita les billets d'Alexis et dit :

— Regarde, Fatima, regarde ce que tu peux gagner si tu es gentille.

Et l'autre revint s'asseoir près de Mapetite. Elle se cajolèrent exactement comme si elles eussent éprouvé le désir de se cajoler tout en supputant d'une part à combien pourrait s'élever le pourboire et d'autre part à combien on pourrait l'abaisser sans rompre les négociations.

De caresses en baisers, de soustraction en addition, de projets de rendez-vous dans les jardins à des rencontres dans les rochers, elles arrivèrent à s'entendre. Dès que Fatima connut le personnage qu'il fallait convoquer, tout s'arrangea.

Elle le connaissait bien.

Le fils du Cheikh était un jeune homme d'une tribu voisine actuellement en visite chez son oncle qui habitait la maison contiguë à celle de la vieille Sabahutte. Voilà pourquoi il avait tant de facilités pour escalader la muraille. N'empêche que Bobette trouvait ça crâne de sauter une muraille, de plonger d'une terrasse sur l'autre, pour elle ! La négresse ne voyait pas la crânerie mais la facilité et elle promit d'organiser la rencontre pour le lendemain soir. Bobette lui avoua que ce ne serait pas la première tentative :

— Tri bien, dit la négresse, alors il connaît bien comment il saute, le mur... Mais, attention ! la vieille, la vieille entend tout et voit tout. Aïe ! Aïe ! si elle croit qu'il y a les voleurs, la vieille y tue toi, moi et l'homme. Mais l'homme y fouti le camp, et il est pas tué. Toi et moi, je reste, ça y est toutes tuées. Aïe ! Aïe !

Bobette qui avait doublé sa prime de cinq cents francs se vit, après cette évocation de carnage, refuser ses mille francs avec énergie. Même avec mille francs, Fatima n'organiserait pas un tête-à-tête qui lui coûterait la vie. Mais quand Bobette tira deux mille francs, elle oublia la mort certaine qui l'attendait. Deux mille francs ! Bobette les lâcha la mort dans l'âme.

C'est le seul remords qui lui vint de cette affaire : deux mille francs jetés par la fenêtre. Elle dirait à Alexis que

c'était la gratification qu'elle devait à la négresse pour ses bons services pendant son séjour. Et elle n'aurait rien d'autre ! De toutes façons, songeait Bobette, il aurait fallu lui donner un cadeau en partant. Ce serait chose faite. Ainsi, le rendez-vous de Bobette ne coûterait pas trop cher à Alexis.

Ce calcul fait, elle se sentit un peu apaisée, il lui vint même un bon sourire en songeant qu'au début du marchandage, la négresse avait exigé douze mille francs ! En somme, en traitant à deux mille, c'est encore elle qui faisait une bonne affaire.

Et Fatima pensait que même si elle avait fait la commission pour cinq cents francs, c'eût été bien payé, mais qu'en ayant tiré deux mille pour cette bagatelle, elle avait bien joué sa Mapetite. Et elle l'en aima encore plus sincèrement.

Elles s'embrassèrent donc très fort. Puis l'une rangea le portefeuille dans la valise de son mari, et l'autre, ses deux billets dans une cachette bien secrète, sous les falbalas, dans la culotte, entre deux ceintures d'un harnachement bien compliqué.

Mais depuis trois quarts d'heures au moins, la vieille, par intervalles, appelait Fatima. Entre les appels, on l'entendait gronder, dans sa cuisine en bousculant les ustensiles. Elle devait bouillir d'impatience. La négresse lui laissait tout le travail sur les bras. A peine, Fatima eût-elle regagné la cuisine que Bobette entendit des cris de chienne écrasée, accompagnés d'étranges bruits sourds. La vieille, en arabe, de sa voix rauque et grave, insultait la négresse. Et ces bruits étranges, c'étaient les coups de bâton qui pleuvaient.

Bobette en avait des claquements de dents.

Bientôt tout se calma et elle entendit les deux femmes aller et venir et travailler en silence. L'eau coulait dans les baquets, le hachoir frappait la table, le soufflet ronronnait sur les braises. Puis, soudain, la voix suraiguë et flutée de la négresse fusa ; elle chantait. Elle jetait des seaux d'eau pour laver le patio et chantait sa joie d'avoir gagné deux mille francs, d'avoir été rossée et d'avoir cessé de l'être. On sentait qu'elle vivait dans un monde providentiel dont tout instant mérite d'être chanté.

Le chant cessa. Elle parla à demi-voix à sa patronne, l'autre lui répondit doucement. Puis, la porte du dehors fut dévérouillée et claqua violemment refermée. Bobette sut que sa messagère d'amour venait de sortir.

— Pourvu qu'elle réussisse ! songea-t-elle. Elle aurait bien ajouté mille francs pour en être certaine.

JEAN ORIEUX

ENQUÊTE
SUR LE THÉATRE ET L'ÉTAT

(Suite et fin) (1).

L'enquête que nous avons ouverte dans notre numéro de juillet, se déroule sur deux plans : *un plan d'information*, qui a permis d'exposer avec le maximum de précision l'action menée par l'État en faveur du théâtre. *Un plan de discussion*, qui permet aux hommes de théâtre de dire ce qu'ils pensent de cette action. Jean Anouilh, Jean Cocteau, Henry de Montherlant, André Roussin, pour les auteurs dramatiques — Jean Dasté et Jean Vilar, pour les animateurs chargés d'un service public, ont déjà répondu. C'est aux « Indépendants » que nous donnons maintenant la parole. Mais il est bon, pour plus de clarté, de rappeler les trois questions auxquelles il leur a été demandé de répondre :

1° Est-il du rôle de l'État d'avoir une politique théâtrale?

2° Que pensez-vous de la politique suivie actuellement par les services officiels?

3° L'État doit-il prendre parti sur le plan de l'esthétique théâtrale et soutenir un théâtre d'avant-garde (pour employer un mot commode), ou doit-il seulement aider les formes traditionnelles du théâtre?

Pierre Fresnay :

Il faut autant que possible éviter de parler de ce qu'on ignore : il ne m'est vraiment pas permis de répondre à votre enquête.

Certes j'ai eu d'intéressants contacts personnels avec la plupart des jeunes chefs de troupe à qui la Direction du Théâtre a confié les Centres dramatiques et j'ai apprécié leurs valeurs respectives; certes le principe de décentralisation qui a inspiré la création de ces centres est valable et je crois qu'ils peuvent aider avec efficacité à ranimer dans les provinces le goût du théâtre. Mais, mon travail ne m'ayant malheureusement jamais permis d'assister à aucun des spectacles présentés dans ces centres, j'ignore tout de leur qualité artistique

(1) Voir *La Table Ronde* n° 55.

aussi bien que des résultats financiers de ces exploitations. Si j'avais pu me pencher sur ce problème, je n'aurais pas négligé cette dernière considération car je pense, sans rougir, que pour être significative il faut qu'une exploitation théâtrale « paye ».

Le principe rejoint le problème général que pose votre enquête : rapports de l'État avec le Théâtre. En quittant très jeune la Comédie-Française, où je respirais mal, j'ai pris à cet égard une position de fait. Mon tempérament personnel me rend insupportable l'intervention de la politique, inséparable de l'intervention de l'État, dans le métier du Théâtre; mais je n'ai ni la naïveté ni la prétention de penser que cette attitude personnelle apporte au problème une solution. Il demeure, même à mes yeux, dans toute sa complexité, mais sans avoir jamais, à vrai dire, retenu mon attention : là non plus je n'ai pas de réponse valable à vous donner.

André Reybaz, directeur avec Catherine Toth de la Compagnie du Myrmidon :

1° *Je me méfie des principes. Considérons les pays qui n'ont pas de politique théâtrale. L'Espagne a un théâtre bas. L'Italie (à part deux ou trois essais commandités par de riches particuliers) n'a pas de théâtre. L'Angleterre qui n'a pas de ministère des Beaux-Arts, voit son théâtre sacrifié si le ministère des Finances lui impose des restrictions.*

Que je sache, l'État chez nous n'impose pas une forme de théâtre. Dire qu'il a une politique théâtrale est peut-être correct mais évoque de mauvaises odeurs. Laissons le mot « politique » et disons qu'en France l'État aide le théâtre. Cela devrait réjouir tout le monde. Mais nous sommes en pleine mauvaise foi et ceux qui ne s'estiment pas assez aidés brouillent les cartes.

2° *Avant d'attaquer Jean Vilar, qu'on songe une seconde à ce qu'était le Théâtre national populaire avant lui. Voici une petite anecdote. A mes débuts, on m'avait confié le rôle d'Horace dans* l'École des Femmes, *un des rôles les plus difficiles du répertoire. Je n'avais jamais joué. Deux répétitions étaient prévues. Faisant des essais au cinéma, je ne suis venu qu'à une répétition. Je ne me suis attiré aucune réprimande. Imaginez la qualité du spectacle. Aucun article, ce mois-là n'a dénoncé le Théâtre populaire. Tirons l'échelle.*

Je dis bravo, sans réserves, aux Centres de province. Je prie les personnes sceptiques de se renseigner sérieusement sur le répertoire, les distributions, décors et autres des bonnes vieilles tournées.

3° *Actuellement aucune sculpture de valeur n'orne Paris, personne ne crie contre ce manque, personne ne se désespère pour les jeunes sculpteurs. Mais que demain un Zadkine s'érige, cent pétitions, cent articles expliqueront ce qu'il faut faire, et tout d'abord qu'il faut enlever le Zadkine.*

Bien sûr chacun a dans la tête ou dans la poche un petit plan, des candidats (c'est si facile), mais attention que ce soit la bonne foi qui soit en jeu. Si c'est l'ambition, l'envie ou le goût du sport (c'est

amusant d'attaquer), cela fera une rumeur dont un jour peut-être le gouvernement voudra se débarrasser en supprimant tout.

Bien sûr il y a des erreurs, mais enfin il faut que les choses se fassent et il faut quelqu'un pour les faire. Il y a actuellement une poignée de gens qui avec de faibles moyens s'acharnent à soutenir de nombreuses et contradictoires formes du beau. Pourquoi certains trouvent-ils cela scandaleux?

Maurice Jacquemont, directeur du Studio des Champs-Élysées :

« On veut une politique du théâtre. On veut y créer aussi des partis. Un étrange besoin de discipline se manifeste : en fait, on tend vers un conformisme ou un dirigisme du théâtre. *On cherche un ordre du théâtre, une ligne de conduite, une doctrine applicable et commode, une vue standard, pour juger, sentir, pour se faire une opinion.*

« Le théâtre est le contraire, l'opposé de cet état d'esprit. »

Cette citation est de Louis Jouvet. Elle est une réponse lumineuse à la question posée par La Table Ronde, *et d'autant plus explosive qu'avec légèreté, certains ont mis en avant le prestige de Jouvet pour cautionner une politique dirigiste.*

1° *On imagine mal aujourd'hui que la période la plus glorieuse de notre théâtre moderne ait pu se dérouler sans intervention des pouvoirs publics.*

Merveilleuse liberté et moissons merveilleuses. Le seul théâtre privé redonne la vie au théâtre français : Retour aux classiques; retour à Shakespeare; retour aux Espagnols; expérience et conquête de la province avec les Copiaux, sans oublier les mises en scène de Copeau en Italie qui préfigurent Avignon, ni la collaboration vivante entre les auteurs et le théâtre nouveau, qui prépare le répertoire des théâtres d'aujourd'hui : Romains, Giraudoux, Anouilh, Aymé.

Le théâtre indépendant de 1910 *à* 1939 *a tout remis en question pour redonner à l'art dramatique son rang ou, si l'on préfère, son* sens. *Seul, il a gagné la bataille.*

Les fruits de cette indépendance féconde n'allaient pas seulement aux publics privés de Paris, de la province et de l'étranger. Ils nourrissaient aussi le théâtre officiel, l'inspiraient.

Mais ces aînés savaient garder leurs distances avec les entreprises de l'État : Jouvet et Dullin ont refusé la Comédie-Française. Copeau a donné sa démission d'administrateur. Fresnay et Barrault l'ont quittée. Eux et leurs auteurs ont connu, bien sûr, la tentation étatiste, mais ils l'ont repoussée.

2° *Ces temps sont révolus.*

Aujourd'hui l'état d'esprit et le comportement des gens de théâtre vis-à-vis de pouvoirs publics ont changé. On compte exclusivement sur les fonds publics pour « faire marcher » le théâtre, pour recréer le théâtre en province, pour ouvrir de nouvelles salles à Paris, pour favoriser les créations et découvrir de nouveaux auteurs, pour rénover le théâtre lyrique à l'exemple du théâtre dramatique, etc...

Pour moi, je crois qu'un théâtre qui a toujours la ressource de s'adresser au Trésor public perd son imagination, que le risque

personnel renforce ses facultés d'invention, que dans la pauvreté, le théâtre garde sa dignité et sa vertu, car alors il ne compte que sur son esprit créateur.

3° *Que faire pour délivrer le théâtre de ce climat de méfiance qui l'empoisonne. Lui rappeler les grandes leçons du théâtre de toujours, du théâtre grec en particulier — Ici ce n'était pas l'État, mais la* Société *elle-même qui organisait les fêtes, présidait les concours, vivifiait la cérémonie dramatique.*

Le théâtre n'est pas une entreprise d'État; c'est un Art de Société. *Toutes les Sociétés humaines ont inventé leurs théâtres. Toutes les sociétés humaines nous ont légué des chefs-d'œuvre qu'elles payaient — mais dans la liberté de création. Elles s'offraient même des sujets dangereux : pour les cités grecques, toujours en guerre, celui des « Frères Ennemis » — pour l'Espagne de l'Inquisition, celui du « Damné pour manque de confiance », pour la cour d'Elisabeth, celui des intrigues de fauves royaux, pour celle de Louis XIV, celui du « Tartuffe » — La République interdit* Coriolan *et menace* la Tête des autres.

Ce serait un beau jour pour le théâtre français celui qui opposerait dans un concours, à l'image des grecs, les théâtres, tous les théâtres privés et officiels, à armes et moyens égaux. On verrait bien des réputations se défaire, devant le public.

Ce serait un décret curieux que celui qui autoriserait les délégués des théâtres privés à contrôler la gestion des théâtres officiels — à l'image du contrôle qui est fait par l'État sur les théâtres privés.

Demandons que, pour rendre la profession indépendante, on l'organise comme n'importe quelle autre profession commerciale, sans plus, qu'il y ait notamment une banque du théâtre. Le crédit équipement des salles de théâtre est en retard de plusieurs années sur le crédit équipement des salles du cinéma. Pourquoi?...

Souhaitons que les contributions françaises, à l'image des contributions américaines, restituent le mécénat en détaxant les donateurs des spectacles — qui seraient groupés, avec l'infanterie du public, dans des associations de spectateurs.

Que l'octroi des subventions soit confié à un très petit nombre de personnes dont les noms soient publiés, qu'elles soient responsables devant l'État, la profession et les spectateurs, qu'elles rendent publiquement compte de leur mandat.

Que ce ne soit pas obligatoirement un éparpillement de maigres crédits, par des commissions impuissantes — qu'à l'exemple d' « Arts council » anglais, on donne une aide annuelle à un homme ou à une entreprise. Cette aide annuelle n'étant reconduite qu'en cas de succès ou d'intérêt évidents. Que les subventions aient souvent un caractère exceptionnel pour des œuvres ou des entreprises exceptionnelles.

Et aussi qu'on permette aux professionnels et aux apprentis du théâtre par des bourses d'études et de voyages de progresser dans leur métier.

Ce sont les indépendants qui font circuler le sang dans le corps du théâtre. Le jour où il n'y aura plus de théâtre indépendant, il n'y aura très vite plus de théâtre vivant, et par voie de conséquence,

il n'y aura plus de théâtre officiel — Il n'y aura plus de théâtre tout court.

Jacques Hébertot, directeur du Théâtre Hébertot :

Je réponds d'autant plus volontiers aux questions posées que je pense que cette enquête à laquelle on me sollicite de participer n'aurait sans doute pas sa raison d'être si je n'avais déjà eu l'occasion de faire connaître publiquement et sans fard ma pensée sur des questions que vous posez et sur lesquelles j'ai eu l'occasion de développer à différentes reprises des conclusions que certaines critiques ou attaques n'ont pu modifier.

1° *L'État monarchique* doit *avoir une politique théâtrale. L'État démocratique n'en* peut *avoir, pas plus qu'il n'a eu, jusqu'à présent, aucune doctrine valable ou permanente en quoi que ce soit.*

Laissez le gouvernement percevoir des impôts. Qu'il pense à nous le moins possible. Ses intentions à notre égard sont, sans doute, les meilleures du monde, ses vues sont toujours parfaitement sages et surtout désintéressées; mais par une fatalité qui ne se dément jamais, tout ce qu'il encourage languit, tout ce qu'il dirige va mal, tout ce qu'il conserve périt, hors les maisons de jeu et de débauche. Cela n'est pas dit d'aujourd'hui et ce n'est pas moi qui le dis. Mais, il y a cent cinquante ans, Paul-Louis Courrier.

2° *Je ne pense pas que ce soit sans dessein que vous faites allusion, dans la deuxième question à la « politique » suivie actuellement par les services officiels. Les services officiels sont, en effet, dominés par la politique.*

C'est pourquoi il serait grandement souhaitable que nos théâtres nationaux soient transformés en entreprises indépendantes ayant leur statut, leur dotation, la responsabilité de leur gestion, sous un simple contrôle professionnel et gouvernemental.

La Scala de Milan, le Metropolitan de New-York, le Chigaco Opera, sont des entreprises libres. Comme tous ces théâtres universitaires à l'étranger qui servent si hautement la cause qui nous occupe.

Les Centres dramatiques de Province ne sont critiquables que dans leur constitution, leur répertoire, leur administration, leur gaspillage, leur désordre. Ces Centres sont l'expression de la politique d'un Etat prospère, riche et fastueux. Mais, à la vérité, ils n'ont d'autre but que de préparer l'étatisation d'une profession qui, plus qu'aucune autre, ne peut s'épanouir que hors de la tutelle et de la contrainte. Ils n'osent présenter, à de rares exceptions près, que des reprises, des classiques, des œuvres étrangères. Le Centre de l'Est a été créé pour annihiler la propagande allemande. Pourtant, il ne joue guère que des pièces étrangères et particulièrement anglaises. Pour moitié, il devrait être subventionné par le British Council.

On attend encore la création du véritable centre dramatique régional qui, en dehors des classiques en principe réservés aux étudiants et aux écoles, s'adressera aux auteurs, aux comédiens, aux décorateurs de la province. Voilà ce qu'est la décentralisation et non pas, comme

on le prône rue Saint-Dominique, de donner une pièce polonaise aux Alsaciens et des nôs japonais aux paysans du Forez!

Une troupe de comédiens de Paris qui joue la Reine morte, *c'est une tournée. Un « centre », formé de comédiens de Paris, qui joue* l'École des femmes, *c'est de la décentralisation. Pour la tournée* 500 000 *francs, pour le centre* 20 *millions (sans compter la sauce).*

On sait comment et contre le texte même de l'ordonnance sont distribuées les subventions. Ils sont célèbres, ces encouragements accordés à des œuvres pour leur caractère éducatif et culturel! Colorado, le Complexe de Philémon, le Petit café, Violettes impériales, le Grand Mogol, Pour don Carlos, la Belle Rombière, la Revue de l'A. B. C., la Belle de Cadix, *etc.*

Faut-il le dire et le redire? Nous ne pensons pas que l'octroi des subventions, dans les circonstances présentes, puisse être fait rationnellement et justement. Nous avions proposé des subventions sous forme d'achat de places. Là encore, la brigue et la fraude étaient possibles.

Un état sincèrement obligé à des économies devrait supprimer les subventions. Du même coup, il supprimerait et les fonctionnaires et les palais qui les abritent.

On dit que ce n'est pas possible.

Mais puisque chaque théâtre est habilité à solliciter des aides de l'État, que ces subventions soient rendues publiques.

La gabegie est partout. Là, où il conviendrait de faire appel à des techniciens ou à des professionnels, on s'adresse à des incompétents, à des dilettantes qu'on se hâte d'imposer en leur garantissant des engagements contractuels qui en font de véritables fonctionnaires avec bénéfice de la retraite. Ces incompétences sont constamment récompensées par des aides financières accrues.

Avons-nous été assez dindonnés par les veaux gras et les veaux froids de nos théâtres nationaux!

Et que vient-on nous parler de services officiels, de commissions alors que notre théâtre est sous la tutelle d'une fonctionnaire dont on voudrait bien connaître l'expérience professionnelle et les compétences.

Notez bien que je dis tout haut ce qui se dit tout bas, même dans les couloirs du Ministère. Tout ce joli monde tremblant d'on ne sait quelle pétoche et se taisant ou faisant taire par avidité de ces plaques, de ces rosettes, de ces rubans accordés à tous ceux qui félicitent, qui applaudissent, qui flagornent, qui cautionnent.

3° *L'esthétique de l'État, on la connaît. Il n'est que de parcourir ce pays où tout ce qui est laid porte le sceau de fonctionnaires hilares ou farfelus. Que connaît-il de l'avant-garde? Rien de plus que des formes traditionnelles du théâtre, c'est-à-dire : zéro. Ce n'est pas de cet état-là que nous attendons directives ou conseils, de cet état qui a osé mettre en faillite le grand Antoine. Et qui a ignoré Paul Fort, Mauclair, Lugné, Copeau, Pitoëff.*

L'État a l'Opéra, l'Opéra-Comique, deux fois la Comédie-Française. Il ne peut pas s'en sortir. Si l'État veut que notre théâtre persiste, surtout qu'il ne s'en occupe pas, qu'il facilite les fondations,

le mécénat libre, les entreprises privées qui, non seulement, ne coûtent pas, mais rapportent.

L'État ne sait rien. Il ne fait rien que laisser pourrir les blés dans les silos, abandonner la fondation Cognacq, comme il a laissé filer la collection Wallace et piller notre mobilier national.

Il a tout. Il a Sèvres, les Gobelins. Il a Versailles et ces demeures inoubliables et ces églises qui servent de magasins à fourrage. Il ne sait rien. Il ne peut rien.

Sait-il seulement, cet État, que nous avons Montherlant, Péguy, Giraudoux, Sartre, Grommelynck, Camus, Gabriel Marcel, Thierry Maulnier, Marcel Aymé, Roger Peyrefitte, que nous avions Bernanos?

La vie du théâtre n'est pas, Dieu merci, dominée par les Zarzaillettres, qui ne peuvent que contribuer à semer et à augmenter le désordre dans notre profession.

Le théâtre ne doit pas être un artisanat confié aux illettrés. Il doit être organisé par un ensemble de gens cultivés et de professionnels libres, sans engagements politiques et sans l'appui de fonctionnaires.

Il s'agit de prendre parti et de lutter contre une domestication, une étatisation du théâtre, qui n'ont d'autre but que de préparer, sur le plan moral, la grande venue des médiocres et, sur le plan matériel, celle des affairistes et des combinards.

Où veut-on en venir? Les auteurs, les comédiens, après les directeurs, seront choisis par ces fonctionnaires hilarants.

Sait-on que nous vivons sous des conventions financières spéciales, sous des ordonnances d'exception, concernant la forme de nos Sociétés, les conditions d'exploitation et de gestion de nos entreprises?

Sur aucune profession, l'État ne s'acharne autant que sur la nôtre.

Dans dix ans, nous n'aurons plus (nous en avons déjà si peu) de machinistes, d'accessoiristes, de régisseurs.

Croyez-vous que l'apprentissage est à l'étude? Qu'on songe à créer des écoles de directeurs, d'administrateurs, des cours de metteurs en scène, de régisseurs, une carte professionnelle, des conditions d'accès à un métier de comédiens dont 500 sont employés et 7 000 inscrits?

Cette politique, elle ne résout rien. Elle ne peut qu'engendrer les désordres, lesgaspillages, la gabegie.

Nous en avons assez de tous ces rois fainéants qui vivent dans les palais des Maréchaux de l'Empire.

« L'État n'est pas fait pour diriger l'Art, mais pour le servir. Avec André Malraux, je le répète.

★

CONCLUSION

Il ne m'appartient pas de distribuer les prix et de proclamer qu'Un Tel a bien répondu, qu'il a droit à une couronne de lauriers.

La seule conclusion qui saute aux yeux, au terme de cette enquête c'est que, loin de dilapider à tort et à travers l'argent des contribuables, comme on se plaît à le dire, *l'État dépense de moins en moins d'argent pour le théâtre.* Les chiffres que j'ai donnés l'ont clairement prouvé.

Cette constatation rassurera peut-être certains. Elle me paraît plutôt inquiétante. Sans en revenir toujours à Louis XIV, il est certain que Molière n'était pas un bouffon mais un ambassadeur. La puissance de la France, son éclat, le Roi ne les confiait pas seulement à ses capitaines et à ses ministres, mais à ses architectes, ses jardiniers, ses compositeurs et ses écrivains. On gagnait plus facilement la guerre et la paix en ce temps-là lorsqu'on avait le théâtre avec soi.

Les temps ont changé. L'an dernier, lorsque Paris a reçu une délégation des bourgmestres allemands, que leur a-t-on offert? On les a emmenés en autocar voir *le Vrai mystère de la Passion*. Nos anciens adversaires sont repartis rassurés : la victoire n'était bien qu'une affaire de soldats.

En Allemagne, justement, que fait-on? La zone occidentale compte 6 théâtres d'État, 46 théâtres municipaux, et 102 troupes dramatiques.

Et en Italie? Le budget de spectacles est de 2 milliards de lires par an. Sur ce budget, les troupes dramatiques se partagent 280 millions de lires, ce qui correspond pour chacune à une subvention de 15 millions de francs environ (L'admirable Piccolo Théatro de Milan reçoit 20 millions).

La petite Hollande entretient 5 théâtres officiels.

La petite Belgique a un budget annuel, pour ses spectacles, de 98 millions de francs français.

Quant à l'Angleterre, dont l'activité artistique reposait jusqu'en 1940 sur le mécénat privé, elle a mis au point depuis douze ans une politique d'aide aux arts confiée à l'*Art Council* et au *Bristish Council*, avec des crédits qui sont respectivement de 575 000 livres et 3 millions de livres par an. Il faut y ajouter les crédits votés par les différentes municipalités pour soutenir les efforts locaux (c'est ce qui se passe en France pour les centres dramatiques de Province).

Il y a trois troupes de répertoire : *Covent Garden*, *Sadler Wells Theater* et *Old Vic*. Au cours du Festival de 1951, le roi Georges VI a posé la première pierre d'un théâtre national dont la construction coûtera 1 million de livres. Il jouera le rôle de notre Comédie Française.

Sur le plan de la décentralisation, il existe 10 troupes subventionnées. Leur subvention peut aller jusqu'à 10 000 livres. La détaxation est complète pour ces troupes. En outre, certains théâtres, qui ont une activité « partiellement éducative », bénéficient de cette détaxation.

Là encore, il faut laisser parler les chiffres.

JACQUES TOURNIER.

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1952. 63969.

ON LIRA

QUELQUES GRANDS LIVRES

Germaine BEAUMONT. — Silsauve ..... 690 fr.

Julien GREEN (Prix Prince Rainier III de Monaco 1951).
— Moïra ..... 420 fr.

François MAURIAC, de l'Académie française.
— Le Sagouin ..... 240 fr.

Henri TROYAT (Prix Prince Rainier III de Monaco 1952).
— La Tête sur les épaules ..... 330 fr.

Marguerite YOURCENAR. — Mémoires d'Hadrien.
(Prix Fémina-Vacaresco 1952) ..... 570 fr.
— Alexis, ou le Traité du vain combat ..... 300 fr.

POUR SE

DA

SONIA, LES

(Prix George

DANS
" FEUX CROISÉS "

R. CROMPTON. — L'Anniversaire ..... 420 fr.

E. KREUDER. — La Société du grenier ..... 390 fr.

W. SOMERSET MAUGHAM. — Rencontres et hasards. 525 fr.

H.-O. STURGIS. — Belchamber ..... 540 fr.

T. WILLIAMS. — Le Printemps romain de Mrs. Stone... 300 fr.

R. CAMBERTON. — L'Intraitable ..... 420 fr.

C. COCCIOLI. — Le Ciel et la terre ..... 540 fr.

E.-M. FORSTER. — Le Plus long des voyages ..... 495 fr.

C.-V. — GHEORGHIU — La 25e heure ..... 570 fr.

E. VON SALOMON. — Les Réprouvés ..... 540 fr.

J. WASSERMANN. — Ulrique ..... 600 fr.

PLON

ACET ÉTÉ

PETITE ET GRANDE HISTOIRE

Les Cahiers du Colonel Girard (1766-1846) d'après le manuscrit original par Paul DESACHY ..... 600 fr.

René GROUSSET, de l'Académie française. — Bilan de l'histoire ..... 390 fr.

RÉMY. — On m'appelait Rémy ..... 990 fr.

Jacques POREL. — Fils de Réjane. T. I. (1895-1920) .... 600 fr.
— T. II. (1920-1950) ..... 660 fr.

Henri TROYAT. — L'Étrange destin de Lermontov ..... 495 fr.

SE TENDRE

A OS

RES ET MOI

ge eline 1952)

EXPLORATIONS

AVENTURES

Éric de BISSCHOP. — Kaimiloa. D'Honolulu à Cannes par l'Australie et le Cap à bord d'une double pirogue polynésienne. 570 fr.

De la Banquise à la Jungle. – Les Français, la terre et les hommes. Cahier collectif par B. FLORNOY, P.-E. VICTOR, J. SOUBRIER, M. ICHAC, N. CASTERET, etc. Textes et documents réunis par Henri LAUGA . 390 fr.

Joseph DELMONT. — La capture des grands fauves et des pachydermes. Vingt ans autour du monde. Illustré ..... 600 fr.

Bertrand FLORNOY. — Haut-Amazone. Trois Français chez les Indiens réducteurs de têtes. Illustré ..... 495 fr.

Pierre FROMENTIN. — 16 000 kilomètres à travers l'Afrique. Illustré ..... 480 fr.

Rayliane de la FALAISE. — Caraja... Kou! Trois ans chez les Indiens du Brésil. Illustré ..... 495 fr.

Pierre MARIAGE. — Le destin des équipages ..... 390 fr.

MONTGOMERY Mac GOVERN. — Mon voyage secret à Lhassa. Illustré ..... 525 fr.

F.-W.-UP. de GRAFF. — Les chasseurs de têtes de l'Amazone. Sept ans d'aventures et d'explorations dans les forêts équatoriales. Illust. Prix ..... 630 fr.

Michel VIEUCHANGE. — Smara. Chez les dissidents du Sud marocain et du Rio de Oro. Illustré ..... 690 fr.

PLON

LES ÉDITIONS DE
LA TABLE RONDE

FREDERICK ROLFE

HADRIEN VII

Traduit de l'anglais
par JULES CASTIER

« Voilà près d'un demi-siècle qu'à paru en Angleterre l'étrange et magnifique roman de Frederick Rolfe qui compte parmi les œuvres les plus remarquables de la littérature anglaise moderne, et l'on s'étonne qu'il ait fallut attendre presque cinquante ans pour que soit présenté au public français un des livres les plus troublants et les plus captivants de ce temps. Félicitons Mme Colette Duhamel, qui inaugure sa collection avec un de ces volumes de grande classe que l'on peut lire et relire sans lassitude et qui procurent chaque fois la même joie subtile et raffiné ».

Marcel BRION. *(Le Monde).*

Un volume in-8° soleil. Collection *LE DAMIER*. 660 fr.

LR

LES ÉDITIONS DE
LA TABLE RONDE

CARLO
COCCIOLI

« Ayant écrit pour des raisons qui m'engageaient tout entier le roman de *Fabrizio Lupo* (ce n'est pas l'histoire d'un amour quelconque, c'est l'histoire d'un amour tout court), je me suis rendu compte que pour rester fidèle à mon âme il me fallait renoncer à des affections auxquelles mon âme tenait fortement. Chemins d'orties, oui, cette nécessité où nous sommes de choisir ; mais c'est à la mesure du courage qu'on apporte à choisir qu'on est libre. »

FABRIZIO LUPO

Traduit de l'italien par
LOUIS BONALUMI

Un volume in-8° soleil, collection « Le Damier ». . . . . 690 fr.

LR

Dix ans de missions scientifiques en Afrique centrale et occidentale

Dr PAUL JULIEN

FEUX DE CAMP SUR L'ÉQUATEUR

Traduit du néerlandais par
GÉRARD DE BRUX

En marge de ses travaux scientifiques, le Dr Julien, qui effectua pendant dix ans de nombreuses missions en Afrique occidentale, a recueilli toute une série d'observations sur les mœurs, les croyances, les rites des tribus africaines. Il a groupé ses impressions et ses souvenirs autour d'un certain nombre de thèmes, et nous propose ici une suite de tableaux mi-pittoresques, mi-ethnographiques, grâce auxquels le lecteur découvrira les mystères de ces civilisations primitives.

In-8° soleil, avec une carte et 22 gravures hors texte d'après les photographies de l'auteur.

Sous couverture illustrée. . . . . 600 fr.

PLON

Une vie aventureuse et dramatique
— dans le décor prodigieux —
de la Cour Impériale de Russie.

PRINCE

FÉLIX YOUSSOUPOFF

AVANT L'EXIL

1887-1919

Les souvenirs du prince Félix Youssoupoff — dont on sait qu'il fut l'un des « exécuteurs » de Raspoutine — sont appelés à connaître un grand succès, tant les éléments en sont à la fois romanesques, d'une extraordinaire variété, et rédigés dans une langue fort vivante. L'étrange personnalité de l'auteur, faite de violents contrastes, oscille du meilleur au pire, évoquant tour à tour Cagliostro et le prince Muichkine de Dostoïevsky. Cette vie qui a des allures de légende, est authentique, sincèrement racontée, et a le double intérêt d'un « documentaire » historique et d'un roman prodigieux.

In-8° soleil avec 43 illustrations hors texte.
Sous couverture illustrée. 450 fr.

Du même auteur :

LA FIN DE RASPOUTINE. . . . . 450 fr.

PLON

LES ÉDITIONS DE
LA TABLE RONDE

ANDRÉ FRAIGNEAU

LE SONGE DE L'EMPEREUR

JULIEN L'APOSTAT

André Fraigneau nous a donné un livre remarquable, œuvre d'un écrivain dans la pleine maturité de son talent. Il n'a jamais mieux écrit. Un sens infaillible de la ligne svelte et pure, une prestesse qui ne craint pas les adjectifs, telles sont les caractéristiques du style de cet écrivain de race, l'un des plus purs d'aujourd'hui.

Henri HELL *(Combat)*

Un volume in-8° couronne . . . . . 390 fr.

LR

JEAN-LOUIS VAUDOYER

de l'Académie française

LES PAPIERS DE CLÉONTHE

ROMAN

LES PAPIERS DE CLÉONTHE constituent, sous une forme mi-poétique, mi-romanesque, une longue méditation sur la jeunesse et l'amour. C'est tout un monde révolu qu'évoque l'auteur à travers des souvenirs tantôt vécus, tantôt imaginaires, mais un monde plein de poésie et de raffinement sentimental, où les attachants fantômes de Cléonthe, d'Octave, de leurs amis, de celles qu'ils aiment composent les figures d'un ballet romanesque, d'un charme qui ne se dément pas.

In-16. . . 450 fr.

DU MÊME AUTEUR :

Romans

Clément Belin ou les amours aixoises.	300 fr.	**Laure et Laurence.** . . .	300 fr.
La Maîtresse et l'amie.	300 fr.	**La Reine évanouie.** . . .	300 fr.
		Raymonde Mangematin.	300 fr.

Essais

Cartes et estampes. . .	300 fr.	**En France.**	300 fr.
D'Athènes à la Havane.	300 fr.	**Italiennes.**	300 fr.
Dédié à l'amitié et au souvenir.	300 fr.	**Les délices de l'Italie.** .	300 fr.
		Rayons croisés.	270 fr.

PLON

LECTURES DE VACANCES

GERMAINE BEAUMONT

COMME LE FLEUVE QUI PASSE

roman. 300 fr.

JACQUES CHARDONNE

CHIMÉRIQUES

Préface par Edmond Jaloux de l'Académie Française

roman. 240 fr.

LOUIS BROMFIELD

PRÉCOCE AUTOMNE

roman. 330 fr.

LA FOLIE MAC LEOD

roman. 330 fr.

... sans oublier la plus profitable à votre santé

BERNARD DESOUCHES

VIVRE AGÉ SANS DEVENIR VIEUX

Préfaces de Maurice Bedel - Lucie Randoin, de l'Académie de Médecine
Dr René Wibaux

420 fr.

ÉDITIONS DU ROCHER

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

LA TABLE RONDE

REVUE MENSUELLE

★

Rédaction et Administration :

LIBRAIRIE PLON

8, RUE GARANCIÈRE — PARIS (6e)

Téléphone : DAN. 04-50

COMITÉ DE RÉDACTION

M. François MAURIAC,

MM. Gabriel MARCEL, Jean MISTLER, Thierry MAULNIER, Jacques DUHAMEL, Charles ORENGO, Roland LAUDENBACH.

Secrétaire général : Jean LE MARCHAND.

TARIF DES ABONNEMENTS :

voir le bulletin d'abonnement en fin du volume.

A l'étranger les dépositaires généraux suivants se chargent de prendre les abonnements à la Revue « LA TABLE RONDE » dans la monnaie du pays.

ARGENTINE : Éditorial Victor Leru : Calle Cangallo 2233, BUENOS AIRES.
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

AUSTRALIE : Librairie Angus & Robertson — 89, Castlereagh St., SYDNEY.
Abonnement, un an : livres St. : 2,16 Sh

BELGIQUE : Agence et Messageries de la Presse, 14, 22, rue du Persil. BRUXELLES.
Abonnement de six mois, francs belges : 195 : un an, francs belges : 357.

BRÉSIL : Intercambio Franco Brasileiro Ltd : Caixa Postal 5728, SAO PAULO.
Abonnement de 6 mois, cruzeiros : 130; un an, cruzeiros : 250.

CANADA : Palatine limitée : 1460 avenue Union à MONTRÉAL.

CHILI : Librairie Française : Estado 36, Casilla 43 D, SANTIAGO.
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

COSTA-RICA : Libreria Atenea, Apartado 147 — SAN JOSÉ.

ÉGYPTE : Cité du Livre : 2, avenue Fouad Ier à ALEXANDRIE.
Abonnement de six mois : piastres 108; un an, piastres : 210.

ÉTATS-UNIS : French and European Publications, Inc 610 Fifth Avenue. NEW-YORK 20, N. Y.

FINLANDE : Librairie Akateeminen Kirjakauppa à HELSINKI.

GRANDE-BRETAGNE : Anglo French Literary Services, 72, Charlotte Street. LONDON W. 1.
Abonnement de six mois, shillings : 25; un an shillings : 47,6,

HAITI : La Maison du Livre : 20, rue Roux à PORT-AU-PRINCE.
Abonnement de six mois, dollars : 3,50, un an, dollars : 6,60.

HOLLANDE : Librairie Meulenhoff, Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM C.

LIBAN : Librairie Antoine Naufal B. P. 656, BEYROUTH.

NICARAGUA : Librairie Rivas à RIVAS.
Abonnement de six mois, cordobas : 23,10; un an, cordobas : 45,00.

PORTUGAL : A Bibliofila : 102, Rua da Misericordia, LISBONNE.

SUÈDE : Librairie Fritzes, Fredsgatan, 2 à STOCKHOLM.
Abonnement de six mois, couronnes suédoises : 20,55; un an, couronnes suédoises, 39,90.

SUISSE : La Palatine, 6, rue de la Mairie à GENÈVE.

TURQUIE : Librairie Hachette, 469, Istiklal Caddesi-Beyoglu à ISTANBUL.
Abonnement de six mois, livres turques : 10,80 ; un an, livres turques : 21.

Tous les manuscrits destinés à la Revue « La Table Ronde », doivent être adressés à la LIBRAIRIE PLON, 8, rue Garancière - Paris (6e)

La Revue ne répond pas des manuscrits qui lui sont adressés.

Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

Tous droits de reproduction réservés.

Pour l'utilisation des bons de l'UNESCO voir les numéros de janvier, avril, juillet, octobre.

onze siècles de pensée et d'influence françaises

LITTÉRATURE FRANÇAISE

★ **L'Œuvre célèbre de Joseph Bédier et Paul Hazard** refondue et augmentée par Pierre Martino: les derniers résultats de l'histoire littéraire et de l'érudition contemporaire ; l'étude des œuvres actuelles et des plus récents courants d'idées du mouvement littéraire contemporain.

★ Non seulement **la présentation des grands esprits et des chefs-d'œuvre de chaque époque,** mais, à travers les âges, la formation des groupes, des écoles et des genres; les filiations et réactions réciproques; l'influence de l'évolution politique, religieuse et sociale ; les relations réciproques de la France et de l'étranger.

★ En même temps qu'**une œuvre de portée générale et humaine** dépassant de beaucoup les limites de la Littérature pure, **un splendide ouvrage** magnifiquement présenté, avec une illustration incomparable, éclairant chaque période par des documents du temps ★ Deux forts volumes.

collection in-4°
LAROUSSE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. PÉRIODIQUES

LES ÉDITIONS DE
LA TABLE RONDE

PIERRE MARCELIN
PHILIPPE THOBY-MARCELIN

LE CRAYON DE DIEU

roman

« C'est la chronique d'un petit monde villageois, avec ses types et ses potins, ses aventures scandaleuses ou burlesques ; mais le tout transformé par l'accent, par le ton (rien que les noms des personnages : Diogène, Comère, Zéline, Mme Océan, Jean-Baptiste etc...) Tout est métissé : la langue va du français archaïque à l'américanisme, les personnages, du blanc au noir, en passant par toutes les variétés de café au lait ; la religion, du catholicisme à la sorcellerie importée d'Afrique.

Petit à petit, c'est le noir qui l'emporte. Sur la chronique un peu gaillarde de ces hommes au sang chaud, l'ombre du Vaudou se projette, la farce devient tragédie. Les auteurs ont fort bien réussi à nous faire sentir les métissages, la continuité entre les contes, les chansons, les superstitions populaires et une civilisation matérielle qui au vit contact de la nôtre et pourrait lui ressembler ; des hommes à l'âme naïve vont un peu au hasard, comme de grands enfants, sans jamais savoir si ce qui les attend, c'est une mésaventure cocasse ou un drame sanglant... »

Robert KANTERS

Un volume in-16 . . . . . 450 fr.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Tendre comme le Souvenir

le roman d'amour
le plus brûlant de l'année

Le Guetteur mélancolique

des poèmes inédits

nrf

ÉDITIONS PIERRE CAILLER

Vient de paraître :

UN HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

de THADÉE NATANSON

dans la collection

" Les Grands Artistes racontés par eux-mêmes et par leurs amis "

Illustré de 60 dessins et de 10 hors-texte en couleurs.
Fort volume présenté broché sous couverture illustrée sous cristal. 990 fr.

◆ ◆

Déjà parus dans la même collection et présentés par P. COURTHION

COURBET
2 vol., 46 illustrations. 1 200 fr.

DAUMIER
1 vol., 23 illustrations. 600 fr.

★

GÉRICAULT
1 vol., 23 illustrations. 600 fr.

COROT
2 vol., 46 illustrations. 1 200 fr.

★

INGRES
2 vol., 46 illustrations. 1 200 fr.

VAN GOGH
1 vol., 23 illustrations. 600 fr.

◆ ◆

A paraître prochainement :

PIERRE COURTHION
PEINTRES NOUVEAUX

Catalogue général sur demande :

EXCLUSIVITÉ TOUS LES LIVRES
41, rue de Seine, PARIS-VI[e] — DANton 05-44

RICHARD-MASSE-ÉDITEURS
7, Place Saint-Sulpice — PARIS (6e)

LA REVUE MUSICALE

FONDÉE EN 1920 PAR HENRY PRUNIÈRES

RICHARD-MASSE-ÉDITEURS
7, Place Saint-Sulpice, PARIS (6e)

SON NUMÉRO SPÉCIAL - OCTOBRE 1952

LA MUSIQUE ET LE BALLET

sous la direction de Georges AURIC

SOMMAIRE :

Origines musicales du Ballet.
La Musique pure du Ballet.
Couleurs et Musiques, sources de création dans le Ballet contemporain.
Parade d'Erik Satie, son influence.
De l'influence passée et présente de la Musique de Strawinsky dans le Ballet.
La Danse et les Compositeurs d'aujourd'hui.
Musique et Gestes, sources de rythmes.
La Musique contemporaine de Ballet en France.
Du renouveau du Ballet d'Opéra en France, en Italie, en Amérique.
Collaboration entre Musiciens et Chorégraphes.
Analyse de quelques œuvres récentes de Musique de Ballet française.
Notes sur les jeunes Musiciens français.
Tendances de la Musique française de Ballet.

200 pages — plus de 32 reproductions hors-texte
France : 1800 fr. **Étranger : 2400 fr.**